

Мен

ИСКУССТВО КИНО

12
1963



«ВСЕ ОСТАЕТСЯ ЛЮДЯМ»





А. Умурзакова — мать,
К. Есимбеков — сын



«СКАЗ О МАТЕРИ»

Авторы сценария Д. Ташанов, А. Сацкий. Постановщик А. Карпов
Оператор А. Ашрапов. Художник Ю. Вайншток. Композитор А. Быч-
ков. Звукооператор Б. Левкович. «Казахфильм», 1963

Содержание

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ

За долгую жизнь хорошего фильма	1
---	---

ПОСЛЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ ЖУРНАЛА	4
-------------------------------------	---

СЦЕНАРИЙ

Юрий НАГИБИН. Трудный путь	11
--------------------------------------	----

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

А. АНАСТАСЬЕВ. Академик Дронов на экране	46
Н. ЗЕЛЕНКО. Спутник огня	49
В. БОЖОВИЧ. «...В системе координат»	52
Г. ТРОИЦКАЯ. Баллада о красных коман- дирах	55
Бор. МЕДВЕДЕВ. «Мы идем смотреть «Ча- паева!»	58
Вен. ГОРОХОВ. Окно в мир	62

ПОЛЕМИКА

В. ТОЛСТЫХ. Авторитет критики	64
---	----

С. ГУРИН. Звукооператор — это художник	71
--	----

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

И. ВАЙСФЕЛЬД. «Киноправда» и просто правда	77
---	----

Е. ЗАГДАНСКИЙ. В поисках новых ре- шений	83
М. АРЛАЗОРОВ. Дети, кино, наука	88

КИНОКЛУБЫ ВОЗМОЖНЫ ВСЮДУ	95
------------------------------------	----

УЧИТЕЛЮ, СТУДЕНТУ, ЧЛЕНУ КИНОКЛУБА

Л. КОЖИНОВА. Все начинается с писателя	100
--	-----

С ЭКРАНА — В ЖИЗНЬ

И. ОВЧИННИКОВА. «Как в кино!»	110
---	-----

ЗА РУБЕЖОМ

Д. ПИСАРЕВСКИЙ. Заметки о югославском кино	112
М. МАКЛЯРСКИЙ. Из венгерских тетрадей	124
Жан ГРЕМИЙОН. Быть глашатаем своего времени (С предисловием Н. Аносовой)	129
Мечислав ВАЛЯСЕК. Поворот к современ- ной теме в польском кино	140

БИБЛИОГРАФИЯ

В. ЦЕЛЛЬ. Для кинолюбителей	142
Л. ДЫКО. От ремесла к искусству	146
Ан. ВАРТАНОВ. О древнейшей кинемато- графической профессии	148
М. АЛЕЙНИКОВ. Изучая факты истории...	152

На первой странице обложки — кадры из
фильма «Все остается людям».

Н. Черкасов — академик Дронов, С. Пилаевская — Дро-
нова, Э. Быстрицкая — Румянцева, И. Озеров — Вязьмин.



«СВОБОДА ПРИШЛА
В ЗАПАДНЫЙ ИРИАН»





«СЧАСТЬЯ ТЕБЕ, МАЛИ!»

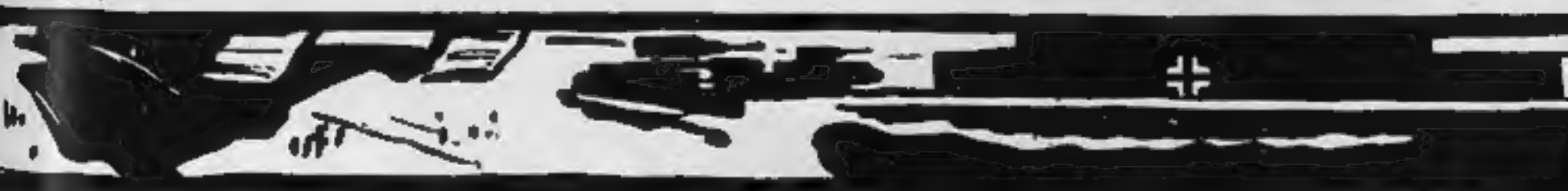


**Президент Республики Мали
Модибо Кейта**





ИЗ РАСКАДРОВКИ К ФИЛЬМУ
«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ»





ЭТО НЕ ДОЛЖНО ПОВТОРИТЬСЯ!

Живонитсый. Холст

Графика. Москва, 1961





ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 33-й

*Перейти к
считателю
и зрителю*

ЗА ДОЛГУЮ ЖИЗНЬ ХОРОШЕГО ФИЛЬМА

Во многих газетах и журналах появляются в последние годы материалы о фильмах, вошедших в золотой фонд кинематографа. В книгах по истории кино всегда упоминаются и подробно разбираются фильмы С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, А. Довженко, выдающихся деятелей зарубежного кино. Пресса активно пропагандирует шедевры мирового кино. И это хорошо.

Но мы, любители кино, вынуждены только этим и ограничиваться.

А как бы хотелось узнать лучшие фильмы не только по разбору в прессе — увидеть их на экране и самим оценить эти замечательные творения.

К сожалению, у нас в Свердловске это почти невозможно. Да и не только у нас. Лишь в Москве постоянно работает лекторий Бюро пропаганды советского киноискусства. Но и в нем не всегда можно посмотреть фильм полностью. В большинстве случаев лекторы ограничиваются показом фрагментов из фильмов.

Между тем в Госфильмофонде СССР, по праву считающемся богатейшим фильмохранилищем мира, имеются многие фильмы, ставшие классикой мирового кино. Почему бы не устраивать регулярно показы этих фильмов широкой аудитории? Почему бы не устраивать новые премьеры старых фильмов?

В бытность свою за границей автор этих строк имел возможность ознакомиться с деятельностью дискуссионных кино клубов. В Польше для показа кинофильмов, вошедших в историю кино, выделены специальные кинотеатры во всех крупных городах. Существуют также филиалы в районных центрах. Зрители имеют возможность, прослушав лекцию, посмотреть фильм выдающегося кинорежиссера. Парижская

Синематека регулярно проводит циклы просмотров лучших фильмов мирового кино. Парижане ознакомились с «броненосцем «Потемкин», «Стачкой», «Октябрем» С. Эйзенштейна, «Землей», «Арсеналом» и «Щорсом» А. Довженко. А большинство советских кинозрителей молодого поколения знакомо с этими произведениями понаслышке.

Не видели молодые зрители ни одного фильма Дзиги Вертова, Эсфири Шуб и ряда других замечательных режиссеров документального кино.

Даже «Судьбу человека», «Балладу о солдате» повторно посмотреть — целая проблема! Случайно можно «натолкнуться» на эти фильмы только на окраинах, в маленьких клубках.

Но вот появилась заметка «Продлим век лучших фильмов» в «Искусстве кино» (1963, № 5).

Очень хорошо, что вновь тиражируются и выпускаются на широкий экран лучшие произведения советского кино. Но в этот список не вошли «Стачка», «Арсенал», «Шестая часть мира», «Турксиб» и «Падение династии Романовых».

Нет также ранних фильмов Л. Лукова, Б. Барнета, М. Калатозова. Было бы очень интересно увидеть начало творческого пути этих режиссеров.

Фильмы, вновь выпускаемые на экран, должны широко рекламироваться. Может быть, надо выпустить буклеты о фильмах и осветить в них творческий путь того или иного киносценариста, режиссера, актера, рассказать об отличительных качествах фильма.

Правильно сказано об этом в «Искусстве кино»: «Ни в коем случае не ограничиваться будничной информацией».

Хочется пожелать, чтобы в недалеком будущем мы всегда имели возможность увидеть отечественные и зарубежные шедевры кино.

в. Свердловск

ВАЛЕРИЙ БОГДАНОВ

Начальнику Главного управления кинофикации и кинопроката Ф. Ф. Белову

Уважаемый Федор Федорович!

Надеемся, и Вы лично и все работники кинопроката, не говоря уж о сотрудниках бюро пропаганды советского киноискусства, с интересом прочтете напечатанное здесь письмо режиссера Валерия Богданова из Свердловска. Очевидно, состоятся деловые обсуждения этого письма.

Давайте обдумаем некоторые привычные и все-таки не до конца осознанные странные и прискорбные явления в кинематографической жизни.

Начнем издавна.

Когда был изобретен кинематограф, энтузиасты нового искусства торжественно объявили: «Наконец-то игра актеров и творчество режиссера увековечены! Кинопленка навсегда сохранит то, что так быстро исчезало с театральной сцены!»

Оправдалось ли это предсказание? И да и нет. Да, теперь можно идеально зафиксировать на пленке игру актера, все нюансы драматического действия, но почему-то многие из фильмов, так сильно волновавших зрителей старших поколений, не входят в духовную жизнь новых зрителей. Лучшие фильмы,

поставленные С. Эйзенштейном и Вс. Пудовкиным в двадцатых годах, появляются на экране главным образом на утренниках для школьников. Почему? И почему часто таким бедным (как, скажем, в конце минувшего века) оказывается кинорепертуар?

Вопрос этот сложный, на него несколькими словами не ответишь. Казалось бы, кинорепертуар должен становиться из года в год все более богатым, выбирать навсегда лучшее из нового и не терять лучшего из старого. Однако потери не самом деле есть, и они дают себя знать.

Когда в наши дни слышишь спор юношей и девушек о смысле и красоте жизни, хочется посоветовать им посмотреть «Комсомольск» — талантливый фильм Сергея Герасимова, вышедший на экраны в 1938 году. Как много общего в судьбах строителей Комсомольска и покорителей целины! И различий, отмеченных временем, тоже немало. Словом, есть тут чем взволноваться, о чем подумать.

Но живет этот фильм или стал достоянием архива? Как будто бы живет... Во всяком случае, он появляется время от времени в репертуаре кинотеат-

тров, клубов, об этом свидетельствуют репертуарные бюллетени. А вот живых, взволнованных разговоров зрителей о фильме давно не слышно. Как будто смотрели его только люди старших поколений, а юношество знает о нем понаслышке.

Отчего же так получается? Отчего часто пустуют залы в кинотеатрах повторного фильма? Почему показ старого хорошего фильма по телевидению часто не оставляет заметного следа в зрительских сердцах?

Надо сказать откровенно: работники проката не умеют распоряжаться кинематографическими богатствами прошлых лет. Время от времени они пускают в оборот старый фильм, и он появляется на афише кинотеатра среди трех-четырех других названий. Разве можно так представлять фильм зрителям? Будьте любезны, товарищи из кинопроката, сделайте появление хорошего фильма прошлых лет событием для новых зрителей, и вы увидите, какой интерес он вызывает.

Пусть новая премьера старого хорошего фильма состоится в «России», в лучших кинотеатрах больших и маленьких городов. Пусть выйдет к этому дню специальная новая афиша. Пусть перед началом сеанса прозвучит слово автора сценария, или режиссера, или актера, приехавшего к зрителям или записавшего свою речь на магнитную пленку. Есть о чем рассказать: можно припомнить, как рождался фильм, можно рассказать о биографии фильма, о событиях его экранной и, если так можно выразиться, послесCREENной жизни — ведь словами героев фильма «Мы из Кронштадта» говорили защитники Москвы, а Максим — Б. Чирков незримо появлялся среди защитников Севастополя, на подступах к Берлину.

Пусть в день новой премьеры и еще в течение многих недель старый киношедевр будет единственным владельцем того или другого экрана, пусть не обезличивается в суетолока фильмосе-однодневки. Надо подать его должным образом! С программами, с умной рекламой, со всем тем, что должно сопутствовать большому событию в искусстве.

Показы по телевидению часто играют печальную роль в судьбе фильма. Многие из нас просто не умеют смотреть телепередачи — перебивают их разговорами местного, так сказать, значения, пьют чай, без умолку комментируют, оталакаются телефонными беседами, репликами посторонних лиц... Разве может даже самый лучший фильм выдержать такую атаку мелочей?

Кроме того, есть фильмы, для которых маленький экран телевизора — гибель. Масштаб изображения играет существенную роль в восприятии произведения искусства. Нельзя, скажем, могучие орудия броненосца «Потемкин» превращать в иг-

рушечные пушечки. Другой склад образной речи! В таких случаях зритель воспринимает не кадр, а информацию о кадре, как бы его аннотацию. Различия немалое!

Видели ли наши школьники фильмы «Броненосец «Потемкин», «Чапаев», «Юность Максима»?

Мы спросили об этом учеников 8 класса «А» московской школы № 198.

Вот что оказалось. По телевидению этот фильм посмотрело пятеро ребят, в кинотеатрах ни один не смотрел. «Чапаева» видели на телеэкранах 36 ребят, на киноэкранах — ни один. «Юность Максима» 39 школьников видели на телеэкранах, и опять-таки никто из класса не смотрел его в кинотеатре.

Примерно такие же результаты дал опрос учеников 7 класса «Б» той же школы. Лучшие советские фильмы смотрят на большом экране, для которого они предназначены, очень немногие школьники.

Наша редакция любит, уважает телевидение и полагает, что его ждет поистине грандиозное будущее. Но телеэкран и киноэкран — разные вещи.

Многие школьники полагают, что видели «Чапаева», а на самом деле не видели, не пережили этот фильм, если встречались с ним в слишком уж домашней обстановке, под гром тарелок и посторонних разговоров.

Есть фильмы, которым нужен не только большой экран, но и большой зрительный зал, умоляющий в едином сопереживании. Трагедия, например, непременно требует соучастия массы зрителей, которые и судят героя и волнуются вместе с ним. Нельзя смотреть трагедию, прихлебывая чай.

Недавно снова встретились на «Мосфильме» Б. Бабочкин и Л. Кмит, снова зазвучали беседы Чапаева и Петьки — шла новая запись диалогов для повторных тиражей бессмертного фильма. На студиях страны будут технически обновлены многие замечательные фильмы прошлых лет — лучшие кинокартины бр. Васильевых, С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, М. Ромма, Г. Козинцева и Л. Трауберга, И. Пырьева, А. Довженко, И. Савченко и других замечательных мастеров экрана. Мы сообщали об этом в № 5 и 10 нашего журнала за 1963 год. Сделан важный шаг для продления века фильма! Но как будет подготовлен выход обновленных фильмов на экран? Не затеряются ли драгоценные зерна в репертуарной толкучке?

Это зависит и от работников проката, и от кинематографистов, и от тех замечательных по инициативности, по любви к искусству зрительских активов, которые возникли в последнее время чуть ли не всюду, где есть экран.

Надо продлить жизнь киношедевров — они принесут еще много радости людям.

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

ПОСЛЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ ЖУРНАЛА

«Что и как сегодня показывают сельским зрителям» — под таким заголовком были помещены в восьмом номере журнала «Искусство кино» за 1963 год статьи, письма о кинообслуживании села. Получив немало тревожных сигналов с мест, редакция направила совет корреспондентов в различные концы Советской страны. Были опубликованы корреспонденции из Целинного и Краснодарского краев, из Московской, Карельской, Костромской областей.

Письма продолжают поступать. Не имея возможности их все опубликовать, мы помещаем в этом номере письма секретаря Владимирского сельского обкома КПСС А. Абашкина, заведующего отделом культуры газеты «Сельская жизнь» В. Ходякова, главы Управления кинематографии и кинопроката Государственного комитета (института) Мички при ЦК КПСР по кинематографии и фабрики «Рекламфильм», в которых было предъявлено немало претензий.

Использовать все возможности

Есть большая и горькая правда в том, что сказано в статьях, помещенных в восьмом номере журнала «Искусство кино» под общим заголовком «Что и как сегодня показывают сельским зрителям». Действительно, давно уже пора всерьез и со всей резкостью поставить эти два вопроса: «что?» и «как?» Читаешь тревожные сигналы, поступающие в редакцию из Целинного края, из Краснодарского края, и думаешь, ведь немало здесь схожего с тем, что происходит и у нас, во Владимирской области. Те же претензии и обиды на кинопрокат и «Рекламфильм», те же разговоры о претензиях к творческим работникам кино и к самим себе, так как, что греха таить, далеко еще не все возможности, не все наши внутренние ресурсы использованы в полную черту.

Во Владимирской области за последние три года построено 138 клубов почти на 16 тысяч зрителей. В настоящее время только в сельской местности мы имеем 489 клубов и домов культуры.

Весной текущего года бюро обкома партии одобрило хорошую инициативу колхозников, рабочих совхозов и представителей интеллигенции Владимирского производственного управления, решивших силами общественности с привлечением средств колхозов и совхозов построить вновь 10 и капитально отремонтировать 7 сельских и колхозных клубов. Эта инициатива нашла поддержку и в других районах. В 1963 году по области будет введено в эксплуатацию 44 новых и капитально отремонтировано 75 учреждений культуры. Все это позволяет значительно расширить и киносетью. За последние два с половиной года у нас введено 316 киноустановок, общее их количество на селе достигло внушительной цифры — 911, в том числе 874 профсоюзных и государственных.

сельских стационара с киноаппаратом на два места.

Быть может, не стоило приводить столько цифр, чтобы не утомлять читателей. Но задумаемся и эти цифры, оценив по достоинству этот рост киносети, ставший возможным благодаря постоянной заботе Коммунистической партии и Советского правительства о трудящихся. Лишь за 1961—1962 годы для области было выдано киноаппаратуры и аппаратуры на сумму почти 380 тысяч рублей. Все это, конечно, не может не радовать, однако растущие с каждым днем культурные потребности села диктуют нам, чего нужно добиваться, чтобы кино стало достоянием каждого сельского труженика, тем более, что у нас еще есть определенная часть негражденных пунктов, не имеющих точек кинопоказа и зимних установок (в летние месяцы в области действовали почти 300 киноплощадок на открытом воздухе).

Как же использовать нами все эти культурные богатства, как организовано у нас кинообслуживание сельского населения? Надо сказать, что уровень работы нашей киносети еще не отвечает требованиям сегодняшнего дня. Подтверждение тому хроническое невыполнение плана и по количеству зрителей и по валовому сбору как многими отдельными кинопунктами, так и целыми районами. К примеру, план августа по валовому сбору сельской киносети области выполнен только на 93 процентов, не выполнили его более 300 установок, то есть третья часть. В чем же причина? Если определить кратко — то в нашей плохой работе «вокруг» кинофильмов (правда, и сами фильмы далеко не все бывают хорошие). Во-первых, новые картины приходят на сельскую киноустановку, как правило, с опозданием на несколь-

ко месяцев (в нашей области как минимум на три), обязательно обойдя перед этим кинотеатры и клубы городов и рабочих поселков. Происходит это оттого, что на всю область поступает только по 3-5 фильмокопий (а общее количество кинотеатров и установок в области, повторяю, более 900).

Во-вторых, пока идет это путешествие картины по городским экранам, лента успеет основательно износиться. В-третьих, за это время ее нередко успевают показать по телевидению (а телевизоры у владельцев ни много ни мало, а около 96 тысяч, и почти 19 тысяч из них в сельской местности).

Вот и получается, что приходит на село, согласно рекламе и отчетам, новый фильм, а какой он новый? Отсюда и плохая посещаемость и вынужденный показ одних и тех же фильмов на одной и той же точке по нескольку раз в году. И не удивительно, что в деревне Знаменское Курьин Польского района на фильм «Увольнение на берет» не было продано ни одного билета — ведь кенга чем за год его привезли сюда уже в третий раз.

О кинорекламе, точнее о плохой работе «Рекламфильма», на страницах журнала было сказано немало. Почти все это (лишь заменив Целинный край или Курскую область на Владимирскую область) можно без особой правки целиком отнести и нам: те же «безымянки», те же газетные обрывки, на которых на скрученную ленточку, точнее намазано, название фильма. «Рекламфильм» и органы кинопроката на местах явно не принимают с должнейшей не только организационной, но и воспитательной задачей — рекламированием фильмов. И готов принять во внимание и их скудный бюджет, и липнут на бумагу, и многое другое, но зрителю от этого не легче. Можно ли говорить о серьезной, ответственной постановке дела, когда на область (да и то далеко не на все фильмы) поступает от «Рекламфильма» по 400—500 экземпляров художественной рекламы и примерно такое же количество аннотированных листовок?

Владимирская контора Главкинопроката выпускает в месяц 12 тысяч экземпляров аннотированных листовок с указанием авторов и исполнителей на 12 новых фильмов 7-8 тысяч из них доходят до районных отделов культуры. Но и они зачастую из-за неумелого и торопливого распределения не попадают на киноустановки. Кроме того, в квартал выпускается 150 тысяч экземпляров так называемых «безымянок», этого количества хватает на месяц полтора, а затем переходят на газеты. Все это заставляло, как говорится, изыскивать дополнительные пути в организации дела рекламы. Надо отдать должное некоторым отделениям кинопроката, например Вязниковскому, которые своими силами организовали выпуск текстовых аннотаций на типографских отходах.

Нам кажется, что Управлению кинофикации и кинопроката необходимо изыскать возможности для централизованного обеспечения каждого клуба, каждого кинотеатра не только художественной рекламой (двух форматов), но и прифтовой (размером с ту же «безымянку», на недорогой бумаге). Желательно, чтобы был увеличен выпуск рекламных роликов «Скоро на экране», так как в настоящее время они фактически на село не попадают, ибо с пятью фильмокопиями присылаются два ролика на 3—4 картины в месяц. Не плохо было бы (это мнение многих киноработников области) организовать выпуск передвижных складывающихся листовок на различные темы: «Наша современность на экране», фильмы одного из известных кинорежиссеров, «Популярные артисты кино» и т. п.

В целях улучшения демонстраций фильмов на открытом воздухе (что особенно важно для хранильных лент) необходимо вновь поставить вопрос о создании для села так называемых музыкальных роликов, а также направить на село побольше хороших показывающих себя установок дневного кино.

Что же касается хроникально-документальных и сельскохозяйственных кинофильмов, то нам кажется, что уже пришла пора показывать, хотя бы короткометражные, бесплатно.

Надо ли объяснять, какую роль играет в решении этих и многих других проблем организация кинообслуживания села, руководство киносетью, повышение в работе. В этой связи хочется отметить привлекательность и своевременность перестройки руководства кинематографией. Это уже дает свои плоды. Созданные в области месяц с небольшим тому назад бюро кинопередвижек уже успели себя зарекомендовать. Так, сельские киноустановки, объединенные Ставропским, Судогодским, Каменковским, Селивановским бюро, буквально за месяц резко улучшили свою работу, добились многого увеличения планов во всем показателям. Бюро оперативно следят за продвижением кинофильмов, их транспортировкой, лучше контролируют рекламирование фильмов, деятельность киномехаников. Характерен такой пример: за две недели демонстрации фильма «Русское чудо» его посмотрело более 32 тысяч сельских труженников, только в одном Муромском районе на нем побывало более 8,5 тысячи человек. Это результат хорошей и умной пропаганды фильма, результат привлечения общественности к этой работе.

Другим положительным моментом в деятельности киносети области является внедрение бригадного метода в работе киномехаников. Был такой не безынтересный случай в Меленковском районе. Создали бригаду, начали работать по-новому, однако киномеханик Тарасов по-прежнему не выполнял плана, на замечание же бригадира заявил, что у него оне-

выгодный» участок. Тогда бригадир Тамара Захарова внесла простое предложение: «Переходи на мой хороший участок, но не снижай показателей, а я берусь обслуживать твой «плохой». И что же? Перешла и доказала, как надо работать. Польза от такого хорошего соревнования очевидна. В настоящее время в области работают 92 бригады, охватившие 380 киномехаников.

Серьезные претензии у руководства киносетью области вносятся к учебным заведениям, готовящим киномехаников для нашей области, в частности к Переяславскому техническому училищу Ярославской области, Ивановской и Ногинской школам киномехаников. Что греха таить, часто выпускники

этих школ, и даже Загорского и Ростовского техникумов, просто-напросто еще не умеют как следует обращаться с аппаратурой. В настоящее время Областное управление культуры и Областной совет профсоюзов разработали план учебы всех киномехаников по районам, в котором помимо изучения техники предусмотрено повышение политического уровня киноработников, изучение опыта организации кинообслуживания труженников села.

Все эти меры помогут повысить уровень работы киносети области, помогут лучше выполнять задачу воспитания наших людей в духе коммунизма.

А. АБАШКИН,
секретарь Владимирского сельского обкома КПСС

«Кино у нас бывает раз в месяц»

Когда в редакцию газеты поступает много читательских писем, то замечики радуются, они с гордостью пишут: за месяц к нам поступило столько-то писем!..

Но бывает, что к этой радости примешивается чувство горечи и досады. Происходит это тогда, когда редакционная почта на протяжении очень длительного времени приносит тревожные, критические сигналы одного и того же свойства. Газета уже выступала по этим сигналам, не раз уведомляла читателей о принимаемых мерах, а письма идут и идут. Теперь по этому вопросу обстоятельно, резко выступил журнал «Искусство кино».

Что же это за такая непробиваемая проблема? Это кинообслуживание села. Вот почему с таким тревожным интересом прочитали наши читатели в одном из летних номеров журнала «Искусство кино» подборку материалов «Что и как сегодня показывают сельским зрителям». И вот наступила осень, и на редакционный стол, как в листопад, одно за другим начали падать письма со знакомым рефреном: «Кино у нас бывает раз в месяц, да и то не бывает». «Скоро зима, длинные темные вечера, а пойти некуда», «Картины идут старые, которые смотрели уже по нескольку раз», «...Зрители даже не хотят ходить, потому что в кино тухля нету». Спрашиваем киномеханика: «Валя, почему так? Как же ты выполняешь план?» — «Какой уж план, — отвечает Валя со слезами, — Все время ругают, а помощи нет никакой. Приезжали механики из Нестерова и ничего не сделали. Помогите хоть вы написать в газету».

Разбираешь почту и невольно ловишь себя на мысли, что такие же самые письма, чуть не слово в слово, ты читал и в прошлом, и позапрошлом годах,

и несколько лет назад. Только авторы да адреса были иные. Впрочем, нередко совпадают и адреса. Полгода тому назад газета выступила со статьей о плохом кинообслуживании башкирских сел, а сегодня нам снова пишут из Башкирии на ту же тему.

Видимо, мы имеем дело с какой-то застарелой болезнью, с затянувшимся на долгие годы равнодушием к делу очень большой важности. Хочешь не хочешь, а сама собою напрашивается мысль о невнимании к сельскому кинозрителю, об общем расхождении его потребности: мол, в деревне сойдет.

Между тем сельский зритель далеко не тот, что был, скажем, лет двадцать назад. И запросы его стали иными. Истатистика скажет, это отражает и редакционная почта. И в прошлые годы преобладали жалобы на то, что в таком-то селе не бывает или редко бывает кинопередвижка, то теперь большая часть писем посвящена другому. Люди жалуются на плохое фильмокопирование, на качество кинопоказа, на то, что приходится по нескольку раз смотреть одни и те же старые фильмы.

Стоит выйти на экраны слабому кинопроизведению, искажающему облик труженника сегодняшней деревни, и сельский зритель тотчас заявляет свой протест.

Идут письма. И сколько еще высказывается в них подобных сожалений! Они вопиют о многом. И прежде всего о том, что Государственному комитету по кинематографии необходимо серьезно обсудить эти вопросы и принять соответствующие меры. Самые строгие и конкретные. Такие, чтобы многолетний печальный поток спрессованных жалоб и претензий от сельского кинозрителя пошел наконец на убыль.

В. ХОХЛОВ,
заместитель отдела культуры
газеты «Сельская жизнь»

В редакцию журнала «Искусство кино»

Восьмом номере журнала «Искусство кино» помещена подборка на тему «Что и как сегодня показывают сельским зрителям». Многие факты и выводы, приведенные в этом материале, совершенно справедливы, и обсуждение их в журнале несомненно принесет пользу. Некоторые факты, на наш взгляд, освещены не совсем верно, что, видимо, объясняется недостаточной осведомленностью авторов.

Нам кажется, что затронутые журналом вопросы можно было бы объединить в несколько основных тезисов: **НЕТ КЛУБНЫХ ДОМЕЩЕНИЙ, КЛУБЫ ПЛОХИЕ ИЛИ ПЛОХО ОБОРУДОВАНЫ**.

К сожалению, все это соответствует истине. Число клубных населенных пунктов, не имеющих клубных помещений, составляет в Узбекистане 18 процентов от общего числа, в Казахской ССР — 4 процент, в РСФСР — 12 процентов, а в Урало-Уралье — 9 процентов и т. д.

Таким образом, одной из главных проблем кинификации села является строительство клубов, которые и последние имеют несколько помещений.

Органы кинофикации на местах организуют кинобестуживание от их населенных пунктов в основном летом на открытых площадках кинопередвижками, а в ряде случаев даже и частных жилых домах.

Существующие клубы принадлежат разным организациям, а тем более и не всегда оборудованы. Часть клубов принадлежит сельским Советам, часть — колхозам или совхозам.

В связи с этим управление и настоящее время разрабатывает типовый договор и условия на аренду сельских клубов для демонстрации фильмов.

НЕДОБРОУСТРОЙСТВЕННА ИЛИ НЕ СООТВЕТСТВУЕТ РАЗМЕРАМ ЗАЛОВ КИНОДИАПАЗОНА.

За последние годы сельская киносеть развивалась особенно быстро. Достаточно сказать, что за последние десять лет она выросла с 40 тысяч до 100 тысяч киноустановок. Рост этот шел главным образом за счет увеличения числа стационарных киноустановок и сокращения передвижек.

Однако бурный рост привел к тому, что во многих отнюдь не крупных сельских клубах были установлены аппаратура передвижного типа, которая не может обеспечить высокие качества проекции. Где-то был установлен один свет вместо двух.

В ближайшем будущем предусматривается некоторые списки не только развития киносети и постепенная замена аппаратуры на вновь разработанным стационарным конструкциям (типа «Колос»), которую начали выпускать наши промышленность.

Принимаются также меры к улучшению экранов и другого оборудования, от которого зависит качество демонстрации фильмов на селе. Выделяются также аппараты для установки которых нет.

СЕЛЬСКИЕ КИНОУСТАНОВКИ НЕ ПОЛУЧАЮТ ВСЕХ НОВЫХ КИНОКАРТОНОВ МАЛЫ ТИРАЖИ.

В статье «Селем в сельском клубе» автор говорит о тиражах кинокартин, и том, что не все новые картины могут попасть на сельскую киноустановку.

На наш взгляд, автор исходит из заведомо неверной и неправильной мысли, что все фильмы должны быть отпечатаны в количествах, достаточных для того, чтобы в самый короткий срок попасть на все киноустановки.

Во-первых, по самым скромным подсчетам для этого понадобится пленки в 4—5 раз больше, чем мы ее имеем. Это нереально.

Во-вторых, многие заведомо слабые картины, в том числе и некоторые зарубежные, печатаются исключительно малыми тиражами, так как их и не следует демонстрировать на всех киноустановках, в тиражной практике бывало, что фильмы печатались в 30—40 копиях на всю страну, и в этом случае многие копировщики кинопроката (в том числе и Краснодарская) не получали ни одной ленты.

К числу сокращенных разрядов относятся и упомянутые в статье 7-я и 8-я разрядки. По этим разрядкам печатаются плохие картины, которым и не нужно представлять широкий экран.

Тут уже неуместны расчеты, сколько копий приходится на все киноустановки края.

Кстати, в Краснодарском крае поступает 15—40 копий каждого лучшего фильма, что дает возможность за 5—6 месяцев продемонстрировать его на всех киноустановках.

Однако и этот подсчет формален. В действительности дело обстоит иначе. Каждая кинопередвижка не может продемонстрировать больше 5—8 картин в месяц, ведь киномеханик выезжает на неделю с одной (иногда двумя) картинками по маршруту в несколько разных сел. А выпускается и прокат до 20 новых фильмов в месяц.

Таким образом, какие-то новые картины совсем не попадают в данное село или попадают много позже на пути, что мал тираж, а на-аа времени работы киноустановок.

Если тут уже не в тиражах, а в профессиональных качествах работников, умеющих правильно и хорошо эксплуатировать репертуар.

ПЛОХА РЕКЛАМА, СЛАБА ОРГАНИЗАТОРСКАЯ И ПРОПАГАНДИСТСКАЯ РАБОТА С ФИЛЬМАМИ.

Управление согласно с выводами журнала. Со своей стороны мы печатаем в порядке информации ежемесячные (и ориентировочные поквартальные) сборники «Новые фильмы» тиражом более 10 тысяч экземпляров и на каждый фильм справочно-информацию в количестве до 100 тысяч экземпляров.

Кроме того, делаются портретные складные фотопостеры с набором фотокадров и текстом специально для использования на селе.

Части нам приходится сталкиваться с фактами, когда эти материалы лежат на складах кинотеатров и отделений проката, а в сельском клубе рекламы нет и киномеханик не знает, чем и чем картина, зная им для демонстрации.

Также организационные погрешности нам приходится систематически констатировать при выезде работников управления на места (состояние кинообслуживания населения в республиках систематически рассматривается руководящим комитетом).

Управление кинофикации и кинопроката считает, что наряду со многими трудностями и недостатками в киносети и в учреждениях кинопроката имеется много положительных явлений. Хорошо работает киносеть там, где активно привлекается общественность, где большую помощь оказывают местные партийные и особенно комсомольские организации.

В связи с этим управление считает, что привлечение общественности к планированию репертуара и в помощь киномеханикам серьезно может улучшить кинообслуживание сельского населения и что этому вопросу наша печать должна уделять большее внимание.

М. ФАДЕЕВ,
заместитель начальника Управления
кинофикации и кинопроката

Редакции журнала «Искусство кино»

В восьмом номере «Искусства кино» помещен ряд статей о работе кинопроката в раз-
даче «Что и как сегодня показывают сельским зри-
телям».

В статье М. Маевского подвергнута критике орга-
низация рекламирования фильмов в Целиноград-
ском отделении кинопроката.

Приносятся факты, когда на село не попадает ни
одного вида рекламы, а кинозритель не может
сказать зрителю, о чем фильм.

При изготовлении в печати рекламных материа-
лов фабрика «Рекламфильм» руководствуется по-
требностью республиканских краевых и областных
комитетов по прокату кинофильмов, выраженную в их
годовых заявках.

Общие тиражи рекламных материалов скла-
дываются из заявок комитетов в зависимости от раз-
ряда по тиражированию фильмов к тиражи.

Так, например, по фильмам 1-2 и 3-й разрядов
каждых пяти лет платят печататься тиражи по
67 тысяч экземпляров, а по 4-й разрядке — 38
тысяч, типографские платят тиражом по 147 ты-
сяч и 147 тысяч — заправки краткосрочными
кинофильмами — 131 тысяча и 78 тысяч.

Фотоаппараты и фотоаппараты в киномаши-
нах платят по 147 тысяч фотоаппаратам обыч-
ного размера, а по 147 тысяч за прокат обзоров.

Чемпион отгрузки этих видов рекламных материалов
фабрика всегда их удовлетворяет.

Согласно заявке Казахской республиканской
комитет кинопроката для Целиноградской комитет-
ры было заявлено и отгружено на кинофильмы
«Казакстан».

двадцать тысяч offset (два вида)	150 руб.
двадцать тысяч offset (два вида)	400 "
двадцать тысяч offset (два вида)	300 "
двадцать тысяч offset (два вида)	400 "
двадцать тысяч offset (два вида)	400 "
двадцать тысяч offset (два вида)	400 "

Таким образом, на указанный кинофильм было
отгружено более 1850 экземпляров рекламной про-
дукции. Дополнительных заявок от Целиноградской
комитет кинопроката не поступало.

Фабрика отгружает рекламные материалы по
подарочным тиражам, а также по тиражам, кото-
рые выдают их заявки.

В четвертом квартале 1966 года мы сможем
увеличить производство фотоаппаратов на
50 процентов и типографского аппарата на 20 про-
центов.

А. АЛЕНИКО,
директор фабрики «Рекламфильм»

От редакции

«Наступила осень» и на редакционный стол, как и зимой, одно за другим начали падать
письма со знакомым рефреном: «Кино у нас бывает раз в месяц, да и то не бывает». «Скоро зима,
длинные темные вечера, а почти некуда». «Картинки идут старые, которые смотрели уже по не-
скольку раз». — пишут нам из редакции «Сельской жизни». Подобный обзор писем мы с таким же
основанием могли направить и в «Сельскую жизнь» — если бы там появлялась подборка материалов
«Что и как сегодня показывают сельским зрителям». И цитаты были бы до удивления, до горести
схожи.

Что же происходит? Чем и как можно объяснить то, что миллионы массы сельских зрителей,
чьи трудовыми подвигами гордится страна, по-прежнему бедные родственники как в Министер-
стве культуры, ВЦСПС, в местных Советах — в чем ведении находятся сельские клубы, так и в Уп-
равлении кинофикации и кинопроката Государственного комитета Совета Министров СССР по кине-
матографии?

Сегодня в числе других материалов мы публикуем ответ заместителя начальника Управления
кинофикации и кинопроката М. Фадеева, который объективно начинает с того, что «многие
факты и выводы, приведенные в этом материале, совершенно справедливы, и обсуждение их в жур-
нале несомненно принесет пользу».

Но когда внимательно вчитываешься в этот пространный, объединенный «в нескольких основ-
ных тезисах» ответ, то захватывается сознание: действительно ли начатый журналом разговор

принесет конкретную пользу и делу не останется в стадии обсуждений, пожеланий, предположений, согласований?..

«Нет клубных помещений, клубы плохие или плохо оборудованы» К сожалению, все это соответствует действительности», пишет т. Фадеев и приводит в доказательство ряд новых данных «число крупных населенных пунктов, не имеющих клубных помещений, составляет в Узбекистане 46 процентов, в Казахской ССР — 41 процент, в РСФСР — 12 процентов и т. д.»

Мы не можем не согласиться с выводом т. Фадеева, что «таким образом одной из главных проблем кинофикации села является строительство клубов — которое в последнее время несколько замедлилось», что занимаются этим вопросом другие, не всегда заботливые организации.

Разве не прав, к примеру, киномеханик Н. Ширяев (Краснодарский край), когда он пишет в письме в редакцию «Для качественного показа нужна частота 50 герц. На сельских электростанциях об этом только мечтать приходится. Поэтому бывает и так, что изображение начинает идти со звуком, а кончается басом... А что может сделать киномеханик? Прервать сеанс?»

Вопрос, затронутый т. Ширяевым, Управление кинофикации и кинопроката, конечно, разрешить не в силах. Это вне его компетенции. Что делается ими на своем «направлении главного удара»? Управление «разрабатывает типовый договор и условия на аренду сельских клубов для демонстрации».

Поистине нельзя без гордости читать цифры роста сельских киноустановок, которые приводятся во втором разделе ответа управления. А как используют эти богатейшие возможности кинопрокатные организации?

«Разрабатывается типовый договор», «принимаются меры», «выделяются аппараты»... Могут ли эти лишенные какой-либо определенности и конкретности, обтекаемые формулы удовлетворить сельских зрителей, которые не первый год ждут, которые уже устали ждать того дня и часа, когда киносеанс их селе станет праздником, радостью, а не предложением для писем в редакции и фельетонов? Не слишком ли долго раскачиваются наши кинопрокатные организации, все не решаясь изменить сложившийся порядок вещей. Не смирились ли они с ним?

Мы позволим себе такое предположение потому, что перед нами, как и перед читателями журнала, лежит ответ из управления, где в разделе «Сельские киноустановки не получают всех новых картин. Мала тиражи» сказано: «В статье «Сеанс в сельском клубе» автор говорит... о том, что не все новые картины могут попасть на сельскую киноустановку».

На наш взгляд, автор исходит из заведомо нереальной и неправильной мысли, что все фильмы должны быть отпечатаны в количествах, достаточных для того, чтобы в самый короткий срок попасть на все киноустановки.

...Но самым скроющим подсчетом для этого понадобится пленки в 4—5 раз больше, чем мы имеем. Это нереально».

Тов. Фадеев подчеркивает дважды нереально нереально. Почему? Быть может, у т. Фадеева есть некие соображения и еще более некие доказательства. Тогда почему бы их не привести?

Споря с автором названной статьи, т. Фадеев указывает, что «многие заведомо слабые картины, в том числе и некоторые зарубежные печатаются исключительно малыми тиражами, так как их и не следует демонстрировать на всех киноустановках: в тиражной практике бывало, что фильмы печатались в 30—40 копиях на всю страну, и в этом случае многие кинотеатры (в том числе и Краснодарская) не получали ни одной ленты».

Кстати, в Краснодарский край поступает 35—40 копий каждого лучшего фильма, что дает возможность за 5—6 месяцев продемонстрировать его на всех киноустановках.

Однако и этот подсчет формален. В действительности дело обстоит иначе. Каждый кинопередвижник не может продемонстрировать больше 5—6 картин в месяц.

Действительно, этот подсчет формален. Глубоко формален, потому что,

Во-первых, в наших материалах речь шла не о слабых фильмах, а о лучших советских и зарубежных картинах, которые регулярно не попадают в село или же приходят с опозданием на пол года или даже на год, что, кстати сказать, подтверждает в публикующей в этом номере статье секретарь Владимирского сельского обкома КПСС А. Абашкин.

Во-вторых, ни в одном из наших материалов не слышалось призыва к тому, чтоб на село поступали заведомо плохие картины, которым, как сказано в ответе управления и «не нужно предоставлять широкий экран». Действительно не нужно предоставлять таким горе производителям экран, ни городской, ни сельский.

В третьих, т. Фадеев пишет, что в Краснодарский край поступает 30-40 копий каждого лучшего фильма. Мы приводили пример с далеко не худшим фильмом «Коллеги», который поступил в количестве 20 копий. И если 35-40 копий можно, согласно подсчету Управления (который оно само признает формальным), продемонстрировать на всех киноустановках Краснодарского края за полгода, то 20 — не менее чем за год, хотя автор статьи и оптимистично предположил, что для этого хватит полугодя.

В четвертых, в ответе утверждается, и, наверно, справедливо, что каждая кинопередвижка может продемонстрировать не более 5-6 картин в месяц. Но ведь в корреспонденции на Краснодарский край речь шла не о передвижках, а о бедственном положении на стационарах: в клубе колхоза имени Шевченко (хутор имени Выхожя), в клубе колхоза имени Мичурина (Славянский район), в колхозном кинотеатре «Шторы» (станция Черносерковская).

По одному вопросу Управление кинофикации и кинопроката целиком согласно с журналом: «Плоха реклама. Слаба организаторская и пропагандистская работа с фильмами».

Но к этим выводам зато не согласен директор фабрики «Рекламфильм» т. А. Алешко. Он спорит с начальником Целиноградского областного управления культуры Б. Маевским, который, рассказывая о том, как рекламировался, точнее не рекламировался, фильм «Коллеги», писал: «На каждое название нового фильма Целиноградская контора по прокату фильмов получает 50-100 рекламных плакатов, а киноустановок в области 532».

Тов. А. Алешко сообщает:

«Согласно заявке Казахской республиканской конторы кинопроката для Целиноградской конторы было заявлено и отгружено на кинофильм «Коллеги» — более 1850 экземпляров рекламной продукции. Дополнительных заявок от Целиноградской конторы кинопроката не поступало».

Мы не беремся разбирать этот спор людей, отвечающих за свои слова, и вынести «Словоизовое» решение. Но факт остается фактом: объявления, наклеиваемые на «безымянках» или прямо на газетных листах, по-прежнему «украшают» стены многих клубов Целиноградского края.

В чем же дело?

Здесь прав, конечно, т. Фадеев, когда он пишет, что «часто нам приходится сталкиваться с фактом, когда эти материалы лежат на складах контор и отделений проката, а в сельском клубе рекламы нет и киномеханик не знает, чья и о чем картина, взятая им для демонстрации».

Такие организационные просчеты нам приходится систематически поправлять при выезде работников управления на места.

А что если бы не поправлять от случая к случаю, а наконец наладить поставку работы республиканских и областных контор так, чтобы не лежали рекламные материалы мертвым грузом, чтобы проявлялась та творческая инициатива, как, например, в Вязниковском отделении Владимирской области, о котором рассказывает секретарь Владимирского сельского обкома А. Абышкин, у которого, кстати сказать, немало претензий к «Рекламфильму».

«Рекламфильм» и органы кинопроката на местах, — пишет он, — явно не справляются с важнейшей не только организационной, но и воспитательной задачей — рекламированием фильмов. И готовы принять во внимание и их скудный бюджет, и лимит на бумагу, и многое другое, но зрителю от этого не легче. Можно ли говорить о серьезной, ответственной постановке дела, когда на область (да и то далеко не на все фильмы) поступает от «Рекламфильма» по 400-500 экземпляров художественной рекламы и примерно такое же количество аннотированных тисловок?»

Как же это увязать с выводом директора фабрики «Рекламфильм» т. А. Алешко, что «фабрика отгружает рекламные материалы в 476 кинопрокатных организаций и полностью удовлетворяет их заявки»?

Так что в деле кинообслуживания острых, спорных требующих немедленного решения проблем еще немало. И их можно и нужно решить в самые ближайшие сроки, широко привлекая к этому огромному культурному делу общественность (что уже делается во многих республиках и областях), пробуждая творческую инициативу киномехаников (по примеру той же Владимирской области и других), развивая и укрепляя те новые организационные мероприятия Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии, о плодотворности которых с таким удовлетворением писал секретарь Владимирского сельского обкома

Юрий НАГИБИН



ТРУДНЫЙ ПУТЬ

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ТИТР: ГОД 1952-й

Попельница — полная окурков. Чья-то большая, потрескавшаяся рука давит в пепельнице хлеще тело «гноздыка» — как называют в народе папиросы «Прибыль».

В кабинете секретаря райкома Клянина идет очередное заседание. Здесь собрались знакомые нам председатели колхозов.

Сейчас говорит Трубинков. Он сильно изменился с той поры, что мы с ним расстались: поседел, лицо изрезалось глубокими морщинами на лбу и вокруг рта, но взгляд по-прежнему тверд, неуступчив.

— Хватит шума и треска! Разве мать бьхвалится перед младенцем? Она его просто кормит доюта своим молоком, и мы должны кормить народ доюта.

— О том и речь! — торжествующе перебивает его Клянин. — Вот товарищ Сердюков, — он кивает на тучного председателя с буденновскими усами и Золотой Звездой Героя Социалистического Труда на кителе, — обязуется довести годовую норму до шести тысяч литров молока.

— От каждой из двадцати коров рекордной группы — непременно доканчивает Трубинков. — А с остальных трехсот — дай бог — по тысяче пацедят!

— Скажи бы просто, что стане моею завидуешь! — председатель с буденновскими усами косится на свою звездочку.

Нет! — с силой говорит Трубинков. — Спаси меня и помилуй от такой славы, как твоя или его, — он тычет кулечей в другого «звездного».

— А я чем тебе не угодил? — усмехается тот.

Высокими урожаем! — отвечает Трубинков. — Тридцать пять центнеров с гектара на площади, где собаке задрать ногу негде!

— Постой Егор Иванович, вмешивается секретарь. — Ты подожди к вопросу политически. Товарищи Сердюков и Мышкин своими рекордными достижениями показывают всему миру безграничные возможности колхозного строя.

— Показывают — это точно! — с горечью говорит Трубинков. — Да разве колхозы для показухи существуют? Наше дело производить. Одним словом, хозяйничать.

Окончание. Начало см. в № 11

по-сердюковски колхоз «Труд» не будет. Мы берем три тысячи литров с коровы, зато от всего стада, а стадо у нас восемьсот голов, урожай зерновых у нас — шестнадцать центзеров с гектара, зато на всей площади. И наша задача — сделать все хозяйство высокопродуктивным, а не поражать мир липовыми цифрами. — Трубников перебрел дух, поднялся. Если разрешите, товарищ Клягин, я пойду, сын у меня что-то приболел.

— Будь здоров, Егор Иванович, с некоторым облегчением произносит Клягин.

Трубников выходит.

— Вечно он воду мутит, — замечает Сердюков.

Пальтея, как принц Умбальда, подхватывает Мышька — А где в «Труде» орденоносцы?

— Зато все сыты, многогласа произносит председатель колхоза «Красный путь».

Ты, Пантелеев, эту потребиювку брось! — осаживает его Клягин.

Причем тут потребиювка! — взорвался обычно тихий председатель — Прав Трубников, вместо дела показуху разводишь!

— Смотри, товарищ Пантелеев, подобными разговорами ты поставишь себя вне рядов партии, — предупреждает его Клягин.

— Да я ничего... — смеялся Пантелеев.

— Оному Трубникову все сходит, — заметил кто-то из председателей.

— Ему не сходит, всему свои срок, — успокоил председателя Клягин. — Продожаем, товарищи. Особенно важно в нашем районе обстоит со снабжением. Достаточно сказать, что во снабжении у нас нет ни одного Героя Социалистического Труда...

Площадь перед зданием райкома — хлестанная дождем со снегом. Выходит Трубников, на ходу натягивая прорезиненный плащ. Забывает и стоящий у подъезда вездеход.

За рулем Алешка Трубников, сменявший профессию ездового на водителя. В парке появилась привычная уверенность, а в отношении к Трубникову — почтительная сабота.

На щите или со щитом? — с улыбкой спрашивает Алешка.

— Отбилел, — устало отвечает Трубников.

Машина трогается.

— Скажи-ка, Алешка, для чего существуют колхозы?

— Как, для чего?.. — Алешка удивленно смотрит на Трубникова. — Чтоб хлеб растить, чтобы люди сыты были.

— Вот и я так думал... Стой!

Вездеход останавливается у маленькой аптеки. Трубников заходит внутрь, здороваются со старым боляносым провизором.

— От простуды чего есть?

Аспирин, бальзаме, фенацетин, тройчатка.

Давайте все. Паринька у меня захворал.

— Еще очень хорошо сушеную малину. Чтобы пропотел.

— Давайте малину.

Аптекарь заворачивает лекарства, протягивает пакет Трубникову.

— А вы показывали мальчика врачу? — заботливо спрашивает он.

— Да Максимка здоровяк, весь в меня. А я сроду не болел. Просто перегулял с ребятами.

Не надо ругать такими вещами, обязательно вызовите врача.

Ладно, привет!

Трубников выходит.

Вездеход Трубникова катит по улице Кольцова. Несмотря на дождь, снег, слякоть, разительно заметно, как изменился облик деревни, как она выросла, раздалась.

вширь, вдале. Дома один к одному под железом, с тугими плетными палисадниками вдалеке высится каменное нарядное здание достроенного клуба еще дальше сложенная из белого кирпича школа, за ней больница.

Вездеход подвозит Трубинкова к его крыльцу. Трубинков входит в дом. На встречу ему из второй горницы появляется Надежда Петровна. Год не отразился на ее статном обличье. Лишь тревога, сквозящая во взгляде, несколько нарушает впечатление спокойной величавости, какою веет от красивой, молодой женщины, счастливой в материнстве и любви во всем, чем может наградить жизнь человека.

— Вот... малина, порошки... — Трубинков вываливает на стол аптекарские свертки. — Как Максима?

Вместо ответа Надежда Петровна судорожно прикрыла рот концом шейного платка. И в миг сдуло с нее пылью позднего очарования — она будто разом постарела.

— Жар у него!.. Под сорок накатило!..

Они заходят в дружную комнату и смотрят на спящего мальчонку. Слышится от пота волосы разметались по подушке, от лица несет жаром.

— Доктора вызывала?..

Она махнула рукой.

— Не дозовешься... Он нынче в Москву уезжает...

Трубинков идет через улицу, неловко натягивая на плечи пальто. Погруженный в свои мысли, он почти столько же в дорожном сумке, как Мотей Постыковой.

За спиной у Мотей мешок, в котором ворочается и порон донырывает маленький поросенок — вечная Мотина забота.

— Никак ослеп, председатель?! — радостно вскрикнул Мотя.

— Извини, Матрена... — рассеянно проговорит Трубинков, продолжая свой путь.

Мотя устремился за ним.

— Мальчонко-то види как, Иваныч?

— Температурит... — отмахнулся Трубинков от докучной бабы.

— Врача хорошего надо!.. Наш-то Валежик — фасона худ, а толку — грамм. Надо сь у Лизы Маркушевой родные начатись. Прибегни к нему, а он «я вам не акушерка» — тараторит всюю Мотю. — И все-то он так хитры денкам прокостить и то требует.

Но Трубинков уже забежал на крыльцо дома, где живет сельский врач Валежик.

Он проходит из сеней в черную горницу, посреди которой стоит два перевязочных ремнями чемодана — большой и маленький — а также клетчатый саван. Со свертком в руке из другой комнаты выходит Валежик, молодой длинноязыкий белокурый парень в свитере и модных брючках и кричит кому-то незримому.

— Ведьма Иванна!

С печи свешивается кудлатая голова старухи с темным горбоносым лицом и узким ртом об один зуб.

Мотик за отрока Сергия — ставляю тебе такий костюм и сподние шерстяные почти новые. Валежик швыряет сверток на лавку и тут замечает Трубинкова. Привет!

— Дезертирешь, Валежик? — бешеным тоном говорит тот.

— Знакомая сельская простота правая, — неприязненно отгадывает Трубинкова Валежик. — Пустое вы питичным ты. Валежите, мне не жалко, а поставьном разрешите заметить, я подчиняюсь райздраву.

Больницу котхос строит! — искнил Трубинков. Тут и тебе и райздрав, и обздрав, и сам министр здравоохранения.

— Я свои три года отбыл, и нечего на меня орать, — перебил Валежик.

— Верно, «отбыл». А в общем, оборват себя Трубников, и в голосе его не гнев, а тихое презрение, — катись к богу в рай. Кому ты такой нужен?

Резко повернувшись на каблуках, он выходит из дома громко стукнув дверь.

— Пришел, увидел, обхамил! — усмехнулся Валежин.

— Мальчонок у него шибко хворает... заметила старуха.

— А чего же он не сказал!

— Охота ему с шелапутым вязаться.

— Ведьма Иванна, смотри, наследства лишу — без улыбки, о чем-то задумавшись, произнес Валежин.

В дом Надежды Петровны с двумя чемоданами и саквояжем вываливается Валежин.

— Почему вы не позвали меня раньше? — говорит он недовольно. Я опоздаю на поезд.

Хотя Трубников находится тут же, Валежин делает вид, что не замечает его, и обращается только к Надежде Петровне.

Он ставит чемоданы на пол посреди кухни, сбрасывает куртку и тороплыв споласкивает руки под рукомойником.

— Чистое полотенце! — бросает он. — Что с мальчиком?

Надежда Петровна подает ему рушник.

— Простыл, поди...

— На что жалуется? — резко прерывает ее Валежин.

— Горлышко болит... Может, ангина.

— Диагноз мне не нужен! Температура?

— Тридцать девять и семь.

Валежин проходит в комнату, где лежит маленький больной.

Появляется Алешка Трубников.

— Дядя Егор, за врачом поедете? — громко говорит он.

— Т-с ты! — прикрикнул Трубников.

Алешка округил глаза и на цыпочках вышел. С озабоченным видом пернулся Валежин.

— Боюсь, что это дифтерит, — говорит он. — Срочно нужна сыворотка, но в районе ее нет.

— А в горбольнице? — спросил Трубников.

— Конечно, есть.

Трубников тут же вышел.

Вездеход мчится в мартовскую черноту поля. Алешка давит на кнопку сигнала.

Последние отваливаются вправо к обочине поля с черным, претым сеном, бестарым с навозом, грузовик.

Трубников вцепился рукой в железную скобу...

Валежин достает из чемодана инструменты, белый врачебный халат. Закрывает чемодан и засовывает его вместе с другими своими вещами под завку. Он явно распрощался с мыслью о скором отъезде.

Вскипятите воду — говорит он Надежде Петровне, надевая халат.

Вездеход мчится по улицам города. Подъезжает к старому зданию больницы и останавливается. Трубников быстро поднимается по обшарпанным ступенькам, толкает тяжелую дверь.

Кажется, что время остановилось в доме Трубниковых. Надежда Петровна мерно покачивается, сидя на лавке, будто отмеривает секунды своего мучительного ожидания. Но когда из другой комнаты вышел Валежин с тазом в руках, она мигом вскочила с лавки.



— Он больше не задыхается, успокоительно проговорил Валежин и вдруг, в порыве внезапной слабости, прислонился к притолоке и закрыл глаза. Впрочем, он быстро овладел собой. — Дайте крепкого чая и выделите мне отдельную посуду.

По вечеряющей размытой дороге мчится вездеход. Его заносит, выбрасывает лобовое, кажется, что он вот-вот опрокинется.

К баранке прикикло широкое бледное лицо Алешки Трубинкова. Рядом с ним — старичок, профессор Коллиссский. Воистинно торчит кинешек бородки из-под бобрового воротника старомодной шубы на лире.

Молодой человек, — обращается старичок к Алешке — «твое едени» — дальнее будешь — правило не для вашего возраста.

— Опрокину, товарищ профессор, — сами же заругаете! — огрызнулся Алешка.

— А вы думали, похвалю? И все-таки поднажмите.

Вездеход с воим устремляется вперед, ныряет в глубокую яму, огромная мутная волна ударяет в переднее стекло.

Изба бывшей хозяйки Валежина. С печи доносится легкое похрапывание. Тонко пискнула дверь, зажегся свет. с чемоданом в руках вошел Валежин. Старуха кубарем сползлась с печи.

— Свят, свят, свят!.. — забормотала, крестясь.

— Не пугайтесь, Вещма Иванна, это я. И пока еще во плоти, — проговорил Валежин. — Пришел помирать. А вас назначаю своей душеприказчицей. Не волнуйтесь, наш договор остается в силе. сподники за вами.

Сырое серое утро. Рассвет медленно вползает в окна. Все отчетливее вырисовываются очертания предметов, наполняющих дом Трубинкова. Мы видим Надежду Петровну, окаменевшую в своей горе. Она склонилась над кроватью сына.

Сценарий иллюстрирован материалами из снимающейся на «Мосфильме» картины. Режиссер А. Салтыков, оператор В. Николаев. В роли Трубинкова — М. Ульянов.

Во дворе, под навесом, Трубишков строгает доску, установленную в струе. Он строгает тяжело и неловко, сжимая рубанок своей единственной рукой. Капли пота, будто слезы, стекают по его притемнившемуся лицу...

С ночного дежурства в обычном драгом, засаженном полушубке, трезухе и толсто подбитых валенках, с берданкой за плечом бредет Семен. Подходит к плетню вокруг Егорова двора, с мрачным сочувствием глядит на трудную, нечеловеческую работу брата.

— Подеобить? — проговорил с натугой.

Егор поднял голову и глазами показал: не надо, должен сам. Что-то бытвое не скалеченное жизнью, на краткий миг проскользнуло между двумя близкими по крови людьми. Семен поймающе кивнул головой и медленно пошел прочь.

Трубишков кончив строгать, начинает складывать маленький детский гроб. Гвозди он держит во рту.

Где я могу остановиться? — спрашивает, входя под навес, старичок-профессор.
— Остановиться? Зачем? — рассеянно говорит Трубишков.

И задержусь здесь, пока доктор Валежин не будет вне опасности.

Лицо Трубишкова сделалось сухим и мертвым.

Доктор Валежин отослал дифтерийные пленки у валевого сына — так же тихо говорит профессор. К сожалению, даже эта крайняя мера не помогла.

Жаркий июльский день. По правую руку от большака — старое деревенское кладбище заросшее высокими травами, тавогами, льновником. Двое людей тоят у каменной могильной ограды. Это Трубишков и Надежда Петровна. На старой замшистой плите можно разбрать: «Евдокия Семеновна и Иван Денисович Трубишковы» рядом новое гранитное надгробие «Максим Трубишков 1948—1952 гг.». На камнях — охапки свежих полевых цветов.

Надежда Петровна наклонилась и поправила цветы на могиле сына. Трубишкова медленно побрели с кладбища в Коньково.

На ботыном дорожке им повстречался человек с толстым мешком за спиной. На нем была поношенная брезентовая курточка, штаны из мешковины с пузырями на коленях и кепочки-блин. Но самым удивительным была его обухов самодельные чехлы из автомобильной покрышки, подвязанные веревками.

— На Турганово я правильно иду? — спросил человек.

Правильно — ответила Надежда Петровна. — Все прямо, прямо, на удаче сворачивая.

Человек поблагодарил, дернул за козырек своего чехлика и заковылял дальше.

Что-то странное творилось с Трубишковым. В памяти с удручающей ясностью всплывала сопровождавшая его с войной юность, молодость и зрелость, с войной вся его боевую жизнь: песнь войны и победы, песнь же неги и стойкости и яростной атаки. «Никогда, никогда не сольются!» Но причем тут этот жуткий бредяга? Трубишков смятенно глядит ему вслед.

И странно — бредяга тоже остановился, оглянулся.

— Кочетков!.. Вася!.. — совсем погромко позвал Трубишков.

Медленно, неуверенно вытянув вперед шею, он пошел навстречу Трубишкову.

Надежда Петровна ничего не понимая, смотрит на мужчин. Они стоят посредине пустой дороги и глядят друг на друга — два человека, по которым жизнь проехала доломом. И Кочетков долго не узнает Трубишкова. Наконец он произносит дрожащими губами:

— Егор?.. Какими судьбами?

— Вернулся на круги свои, тут моя родина. А ты?

— Определен в Турганово на местожительство.

— Определен?..

— Я же активирован. Ну, отпущен по состоянию здоровья. Дистрофия, грудная жаба и прочие мелочи.

Вот что! — ревнительно говорит Трубишков. — Плевать на Турганово, ты останешься здесь.

- Здесь, на дороге? — улыбнулся Кочетков
- В Конькове. Я тут председателем колхоза.
- А разрешение?
- Ни о чем не думай, я сам все улажу. Идем к жене...

За щедро накрытым столом сидят Трубников и Кочетков

Кушайте, — угощает Надежда Петровна, подвигая к гостю блюдо с холодцом

— Спасибо, — он накладывает себе холодца — Но если разрешите, еще немного стуженого молока

— Перед студнем? — говорит Трубников.

— Так не полагается! — смущенно спрашивает Кочетков

Да еще на здоровье — ответ глаза Трубников — Только бы тебе плохо не стало

Ну и пусть будет! Пусть хоть раз будет плохо от сытости.

Перед Кочетковым стоит едва отлитая стопка, но он явнизахмелеет, захмелеет от еды. Он сунуть приподнимает к себе банку со стуженым молоком. Он понимает, что жадность его неприятна, но ничего не может с собой поделать.

Ешь, Васенька, ешь митми! — с непривычной теплотой говорит Трубников. Нади оторвал еще — И когда Надежда Петровна исполняет его просьбу, Трубников скавал: — Тебе о прошлом не хочется говорить?

Нет, отчего же? Но все так просто — Получил я десятку — за то, что в двадцать шестом, когда служил в ОКДВА, продал танку москитного флота японцам

— Постой, тогда же у нас не было москитного флота?!

Ну и что же? Кстати перед войной мое дело пересмотрели, москитный флот отпал. Мне дали новую десятку за Испанию

— За Испанию?

— Да... Связь с Кольцовым, Антоновым-Овсенко

— А они?

— Их давно нет. Уцелевает лишь мелкая сошка, вроде меня

— А как Аня? Леночка? — тихо спрашивает Трубников

— С ними слава богу обошлось. Аня вышла замуж за одного крупного физика, он устроился или как-то удочерил Леночку, ей сказали, что я умер

— И это ты напичкаешь обошлось? — с болью спросит Трубников

Конечно, ведь Аню тоже могли взять. Знаешь, Егорушка, когда побываешь там, на многие вещи смотришь другими глазами. И он снова тянется за стуженым молоком

Кем ты работал там? — переменил разговор Трубников

Сперва на лесоповале, затем банщиком и вон конец дорос до счетовода

— Вот, будешь у нас бухгалтером

— И буду, где наша не пропадала!..

По актировкам
Врачей путевок
Я покидаю лагерь.. —

тихо и тоскливо запел Кочетков.

И вот я покидаю
Мой обжитый край!

Зрачки острых глаз Трубникова жестко сузились, он словно боится, что Кочетковым овладеет расслабленность.

Мы красная кавалерия —

запевает он твердым, почти злым голосом

И про нас...

Знакомая боевая песня доходит до сердца Кочеткова. Задумчиво улыбаясь, он тихо подпевает:

Былиныки речистые ведут рассказ

Помогать? Нет, не будем! — резко говорит Трубинков.

Он сидит в своем кабинете за письменным столом. Напротив него Сердюков, председатель колхоза «Маяк», мужчина с буденновскими усами. За другим столом, стоящим под углом к первому, склонился над картой полей Игнат Захарыч, бывший слепец. Он что-то помечает на карте.

Не по-партийному это, Егор Иванович! — вздыхает Сердюков и утирает большим клетчатым платком вспотевший лоб.

— А хозяйствовать, как у вас в «Маяке», это по-партийному?

— Зашиваемся мы с сенокосом. А у нас обязательство — тянет свою погудку Сердюков.

— Хочешь на чужом горбу в рай въехать? Не выйдет. Почему вы затинаетесь?

— Людей не хватает.

— А куда же они делась?

Разбрелись по белу свету, — поднял над картой голову Игнат Захарыч. — Кому охота за одни палочки спину гнуть?

— Но за одни палочки, — поправляет своего бригадира Трубинков. — У Сердюкова, считая его самого, три Героя Соцтруда и восемь орденов и медалей.

Ладно, зубы скалить, — не выдержал Сердюков. — Который сознательный колхозник, патриот своей Родины, для любимого государства?

— , может, итаться святым духом, — закончил за него Трубинков.

— Так отказываешь?

— Нет, не отказываю.

Председатель «Маяка» задыхаясь, как окуны, лицо его озарилось восторженной улыбкой.

— Егор Иванович, ангел, мне бы хоть десяток мужичков!

— Об этом и думать забудь, — холодно перебивает Трубинков. — Ставь вопрос перед своими колхозниками, чтобы «Маяк» с «Трудом» жить под одной крышей. И нам польза и государству.

— Хитро придумал, Егор Иванович! — прищурился Сердюков. — Не можешь ты моей славы переварить.

Какая там слава! — устато махнул рукой Трубинков. — Хочешь и под тебя пойду, замом или парторгом?

— Хитер, хитер! Да на каждую хитрую рожу у нас перехитрикесть. У тебя голосов больше, стало быть, тебя и выберут.

— Ты делом говори: будет польза, если объединимся?

Понял я тебя, — мимо слов Трубинкова говорит Сердюков. — Думал, хоть горе тебя смягчило, а ты еще лютее самолюбием стал.

— Ты мое горе не трожь, — сухо говорит Трубинков. — А вот о разговоре нашем подумай.

Дядя Егор! — в кабинет влетает Алешка Трубинков. — Беда! — Он осекся, увидев, что Трубинков не один.

Дачаи, что там у вас? — и Трубинков подал руку Сердюкову.

Но тот не торопился уходить, заинтересованный пакическим сообщением Алешки.

— Нюрка Озеркова грозитя все руководство перестрелять! — выпаливает Алешка.

Что ж, мысль интересная, — хладнокровно говорит Трубинков. — А за что?

— За Ваську!

— За какого Ваську? Ширяева, что ли?

Трубинков поднимается из-за стола и вместе с Игнатом Захарычем и Алешкой выходит из правления. Сердюков следует за ними.

— Да за бычка Ваську его на бойню хотели спать, а она заперлась в телятнике, берданку отцову высунула, убью, говорят, всякого кто подойдет Бригадир сунулся, она как ахнет!..

— Бычок этот без дыхания родился — с улыбкой говорит Игнат Захарыч — Она его выходила, ухаживала, как редкая мать за своим дитем.

Сильная дисциплина у нас в войсхозе! — тоном превосходства замечает Сердюков

Трубишков долго, внимательно изучает взглядом Сердюкова

— Что уставился? Нешто на мне что нарисовано?

— Да. Глупость

— Вот те на! Опять ты умный выходишь, а я дурак?

— Конечно. Надо бы понимать, что такое любовь к своему делу

Они подходят к телятнику и застают тут странную картину. Из маленького окошечка под стрехой торчит ствол берданки, а над ним горят два огромных яростных девичьих глаза. По-пластунски, укрываясь за кусточками, неровностями земли, к телятнику ползут длинновязый Коршиков, скотница Прасковья — тостомордый парень Миша Костырев

Ах, любовались ствол, зрелищем, Трубишков дружит

— Отсталить атаку!

«Под дулом» поднялись, отряхивая подошвы и брюки, а Трубишков направляется к телятнику. Ствол ружья переместился, теперь в труду председателю

— Не подходите, дядя Егор, стрелять буду!

— Хватит бузить, выходи

— Не выйду! Не дам Ваську! — со слезами кричит девушка, — Я его из соски поила! Не подходите!

— Да уймись ты! Не тронут твоего Ваську. Я целую другую животину сдать. Ствол опустил

Правда? Не обманете? — детским баском говорит Нюрка

— Слово!

— Тогда я его покамест к себе заберу

— Вали

Дверь сарая распахивается и с ружьем наперевес выходит Нюрка — стройная тонкая девушка с длинными ногами и гордо поднятой головой. За ней трусит, как собачка, рыжий бычок с звездочкой на лбу

Что, взяли? — с вызовом бросает Нюрка своим преследователям и торжествующе падает в воздух, как бы салютуя победе.

Никто и не заметил, как Коршиков оказался на земле. Поднявшись, он желтым от никотина пальцем погрозил Нюрке.

— Ты эти ухватки брось — по руководству стрелять!

Трубишков оборачивается, ищет кого-то взглядом

— А где этот герой? Поучится бы, как надо к войсхозному делу относиться.

А он понял, что убийства не будет — да и уберет — говорит Игнат Захарыч

Подходят Коршиков и скотница Прасковья.

Хорошая девушка, — говорит Трубишков о Нюрке — Вот бы ее сюда заведующей.

— Да, не мешало бы омолодить наш комсостав — говорит Игнат Захарыч — У нас вот тридцать пять человек десяти леток окончили, а никто еще к месту не определился.

Опять же люди с образованием не то что мы — встряла Прасковья

— Ну, не пренебрегая старая. А вообще я и сам думал, что надо молодых выдвигать, да нас, чертей, обижать не хотелось. Ждал, когда сами заговорите

Старик улыбается — им приятно такое отношение не склонного к чувствительности Трубишкова

Вот и дело — подводит итог Игнат Захарыч — Построим санаторию, будем в хвойных ваннах плавать.

— И я буду плавать, — опять встречает Прасковья.

В это время подкатывает запятый «Москвич» и резко тормозит.

— Егор Иванович, принимайте гостя! вылезая из машины, говорит Клягин. — Московский корреспондент.

Трубников сразу мрачнеет.

— Вез бы его в «Маяк»

— У него тема тонкая, — простодушно говорит Клягин. «Растет благосостояние колхозников»

А а! Тогда ему в «Маяке» делать нечего! — усмехается Трубников

Подходит корреспондент, дородный, солидный, не первой молодости задоривается с Трубниковым, проникательно заглядывая ему в глаза

— Коротков,

— Трубников. Чем могу служить?

Корреспондент тянется за блокнотом

— Прежде всего меня интересуют наши социальны́е условия и цифры

— Спрячьте книжечку, поживите у нас, познакомьтесь с хозяйством, с людьми, тогда поговорим

Задание оперативное — значително говорит корреспондент — материал должен быть в субботнем номере.

— Так не пойдет... — начал было Трубников.

— Это задание оттуда... — и вместо положенного слова «сверху» корреспондент тыкает пальцем в небеса

— Понимаешь, Егор Иванович — и Клягин тоже указывает перстом вверх

— Прасковья! — кричит Трубников. — Веди товарища в правление!.. — И повернувшись к корреспонденту — Там вся наша цифирь вывешена.

Гордая поручением, Прасковья уводит корреспондента.

Вдоль межи, делаясь лютяной массой на два поля, идут Трубников и Клягин. В стороне их поджидают «Москвич». Поля резко отличаются одно от другого. На одном лед высок, густ и строек на другом — низкорослый, редок да к тому же покосился землей. Оба поля не бедны сорняками, но на первом идет прополка, там трудятся сотни женщин, на другом ничто не мешает пышному цветению суренки.





— Убедительно? — спрашивает Трубинков. — Или дальше пойдем?

Клягин рассеянно покусывает травинку.

— Ну какой Америкой ты мне не открывай, — говорит он нехотя.

— А я не Колумб, я хозяйственник. И повторяю: надо нам с «Маяком» объединиться.

— Едва ли тебя поддержат, — так же вяло и рассеянно говорит Клягин. — Сердюков о районе думает, а ты, Егор Иванович, только о своем колхозе. Когда в районе с планом туго, Сердюков все как ость отдает, а из тебя зернышка не вытянешь.

Опять, что ли, средние цифры? — пренебрежительно бросает Трубинков. — Процент натянуть?

— Да, опять! — вспыхнул Клягин. — Ничего другого с нас не спрашивают. Дали — сошло, не дали — мордой об стол!

Ну, давайте и меня мордой об стол только прислушайтесь, только постарайтесь понять, что о нас тут бьется! — настойчиво говорит Трубинков. — Мы хотим доказать, что значит материальная заинтересованность колхозников, помноженная на инициативу.

Клягин замахал руками.

— Ты эти мелкобуржуазные штучки брось! «Заинтересованность!» «Инициатива!» — И он быстро, будто спасаясь от Трубинкова, зашагал к машине.

Большое свежесоборенное здание нового клуба. На окнах следы только что законченной малярной работы. Возле крыльца, покусывая травинку, тоскует московский корреспондент.

— А я вас жду, жду! — недовольно говорит он подошедшему Трубинкову.

— Не оценивай нашей оперативности — со скрытой насмешкой отзывается тот. — Как цифры?

— Разбудите хоть ночью, любую палову! — с легкой профессиональной гордостью отвечает Коротков.

— Вамему брату только цифры подавай.

— Нет, — серьезно говорит Коротков. — Мне как раз хочется понять, что лежит

за этими цифрами. Он вынимает блокнот. Как вы добились, например, такой вы сокой оплаты трудодня?

Из клуба на крыльцо, потчужа дружную табаксом из тавлинок, входят два плотника в фартуках, волосы их подвязаны тесьмой. Вдруг они увидели Трубникова. Разом опустив руки по лавам, они делают на левом кругом и строевым шагом возвращаются назад. Даже очутившись в зале, они не меняют места — так потрясла их встреча с председателем, не терпящим праздных перекуров.

К парадному готовы? — спрашивает бригадир строителей Маргушев.

— На батьку паткнулись, — очнувшись, ответили плотники.

— Чего он там делает?

— С корреспондентом ляссы точит..

— Ну да? Он сроду корреспондентов не уважал!

Один из плотников глубокомысленно замечает:

— Значит, неспроста.

— Отрубайте нас, — настоячиво говорит Трубников. — Отрубайте на все корки, что не объединяемся с «Маяком», — громадную пользу принесете.

— Это верно, — соглашается Коротков. — Но я поставил на позитивный материал.

— Чего? — не поняв Трубников.

— На положительный.

— Это и будет положительный материал, если делу послужит.

— Товарищ Коротков! — слышится голос Клягина. — Закругляйтесь, оппалываем!

В доме Грубниковых Борька и Кочетков сидят у стола. Перед Кочетковым толстая книга по истории и изобразительным искусствам. У Борьки напряженный и робкий вид экзаменуемого.

— Какие существуют ордера колонн? — спрашивает Кочетков.

— Значит, так...

— Отставить! Отвыкан от речевого мусора, без всяких «значит».

— Значит... Гм... Дорический, ионический, коринфский.

В комнату с шумом входит Трубников и швыряет на стол газету.

— Читай, — говорит он Кочеткову.

Тот разворачивает газету.

— Позавчерашняя?.. Мы еще не получали.

— Я выдрал из подписки в райкоме, читай!

— «Профессорские заработки в колхозе». Что за бред? Мать честная! Да это же о нас...

Он читает, шевеля губами, и глаза его все сильнее расширяются от удивления. Борька, а потом Надежда Петровна тоже заглядывают в газету через его плечо.

— Хоронит густ, этот Коротков, — возмущается Грубников. — К нему, как к порядочному, а он вывалял на нас кучу сахарного дерьма. И хсть бы слово о дече.

— Мда! — говорит Кочетков. — Вот это отлил пулю.

— Какая же сволочь, этот писакка!

— Погоди! — спокойно говорит Кочетков. — Может Коротков и не виноват? Ему так указали.

Дверь широко распахнулась, и на пороге явился та парящая, какая то торжествующая фигура Дони.

Тебе чего? — оторопело проговорила Надежда Петровна, не привыкшая к подобным визитам.

— Скажи Егору, чтоб сей минут шел к нам.

— Это зачем?

— Не твое дело!

Как это не мое? — возмутилась Надежда Петровна. — Я все-таки жена

— Видали мы таких жен! — громко и развязно говорит Доня. — К нему настоящая жена приехала!

Надежда Петровна рухнула на лавку, Трубников слышал последние слова Дони. Он вылез из горницы и, сразу появив по торжественному выражению лица Дони, что она сказала правду, молча толкнул рукой дверь.

Женщина в костюме из тонкой серой фланели поднялась навстречу Трубникову. В ее движении был и сдержанный порыв, и радость, и смущение, и что-то материнское.

— Егор! — проговорила она, и ее полный округ тыи подбородок дрогнул. — Егор!

Доня, успевшая прочно прислониться спиной к дверному косяку, готовно начала подергивать носом, выражая крайнюю растроганность.

— Здравствуй, — сказал Трубников, никак не ответив на движение своей жены. Ты зачем приехала?

Той пришлось опустить руки.

Ты же такой же, Егор, — печально сказала она, — суровый, замкнутый. Без искры тепла, а ведь мы столько лет не виделись!

— Ты зачем приехала?

Нужели у тебя нет других слов для меня, — проговорила она беспомощно.

— Я спрашиваю, чего тебе надо?

Она шагнула назад и тяжело опустилась на лавку.

Ты постарел, Егор, и я не помолодела. Мы пожилые люди и можем быть чуть-чуть помягче друг к другу. Я знаю, ты пережил большое горе. И мне жилось не так-то легко. Сядь, Егор, давай поговорим как два старых добрых друга.

Трубников садится на лавку.

У окна пригорюнилась Надежда Петровна. Боряка, забившаяся в угол, исподлобья поглядывает на мать.

К дому тяжелою поступью приближается Трубников.

Из-за соседнего плетня, как встарь, глянули любопытные глаза старухи Самохиной.

Шаги пропавшие на крыльце, в сенях Трубников входит в избу: колючий, темный, сухие губы плотно сжаты. Не глядя на жену и пасынка, достает из-под лавки вещмешок, швыряет на стол.

Боряка смотрит на него с ужасом и возмущением. Трубников достает свои новые сапоги и засовывает в мешок, туда же отправляет вышедший китель, джемпер и карманные часы. Потом подходит к Надежде Петровне и молча вынимает у нее из ушей серьги, снимает с груди брошку, с руки — браслет.

Кажется, что Боряка вот-вот кинется на Трубникова, но его останавливает посветлевшее, странно счастливое лицо матери.

Надежда Петровна тянет с пальца кольцо.

Оставь, мужнино, — сухо говорит Трубников. — Где деньги на пальто?

Надежда Петровна бросается к комоду, достает пачку денег. Трубников отправляет их в мешок.

— На книжке у нас пусто?

Надежда Петровна, улыбаясь, разводит руками. Затем, будто вспомнил, достает парадную новую скатерть.

Когда все было уложено, Трубников завязал мешок и крикнул поджидавшего в сенях Алешку.

— Вот передашь он все, чем разжился председатель колхоза «Груда», и сразу вези на станцию. Не захочет, скажи — силой отправим. Она меня знает. Все!

И когда Алешка вышел, он коротко пояснил Надежде Петровне.

Дело простое: если у колхозников профессорские доходы, председатель — полный академик.

К зданию обкома партии подходит жена Трубникова. Прижимаясь к стене, она на ходу снимает с себя серьги и брошку. Послужив носовой платок, стирает помаду с губ. В маленьком зеркальце отразилось сразу поблекшее лицо. Захлопнув сумочку, она направляется усталой походкой к подъезду.

Приемная секретаря обкома. Белобрысая секретарша (одновременно) хватается за трубки двух зазвонивших телефонов.

— Приемная товарища Чернова. В одну трубку резко: Нет, он не может вас принять. В другую приторно: Конечно, товарищ Калоев, он у себя... Кабинет секретаря обкома партии Чернова.

А не лучше ли в таком случае просто дать ему развод? — говорит Чернов, средних лет человек с большим, будто раз и навсегда огорченным крестьянским лицом.

— Никогда! — решительно заявляет Трубникова.

— Самы-то все равно нет. Вы — в Москве, он — в Конькове.

И могу приезжать на каникулы. Но он должен бросить эту женщину.

— Сердцу не прикажешь, — разводит руками Чернов.

И думала, партия борется за укрепление советской семьи, а вы — вы даже странной! — говорит Трубникова, начиная всхлипывать.

— Ладно, оставьте ваше заявление, — вздохнул Чернов.

Трубникова достает из сумочки сложенный вдвое лист бумаги и кладет на стол перед Черновым, с достоинством кланывается и выходит из кабинета.

В дверях она сталкивается с подполковником госбезопасности Каловым, тот галантно посторонился, давая ей пройти. Калову немного за тридцать, бритая голова, старомодное пенсне на тяжелом носу, подбородок прижат к груди.

— Кто такая? — всплескивает стеклами пенсне Калов.

— Трубникова.

— Городская жена! Чего ей нужно?

— Да вот... — Чернов брезгливо тронул заявление.

Калов берет заявление и цепко его просматривает.

В кабинет входит еще один обкомовский работник. Судя по сугубо штатскому костюму и галстуку вместо обычного для всех руководящих товарищей полужоупного кителя, он инструктор обкома по культуре.

— Я сейчас говорил с Клягиным, — сообщает он Чернову. — С ребятами провели беседу, у всех исключительная тяга к высшему образованию.

А как вы организуете проводы? — заинтересовался Калов.

Нормально. Соберу всех в клубе. Сказку пантатимическую, кинохроника придет, журналисты...

— Ты скучный человек, дорогой! — вскричал Калов. — Вино молодое надо! Оркестр надо! Ведь это шум на всю страну. На весь мир!

Можно и оркестр. Но вот чего я опасаясь, товарищ Чернов, как бы Трубникова не стала палки в колеса совать.

Чернов пожал плечами и вздохнул.

— Что? — поражен Калов. — Это же честь для него, честь для всей области!

— Да вы же знаете его характер... — замнется инструктор.

Веру его на себя! Считайте это моим партийным поручением. Калов прежде всего коммунист, а потом начальник.

Пока идет разговор, кабинет наполняется работниками обкома.

— Кстати, как ты с этим решил? — спрашивает Калов Чернова о заявлении Трубниковой.

Да ничего. Дрянная баба! Знаешь, по принципу: мой муж, негодяй, чертите мне мужа.

Зачем обижать прекрасный пол? — осклабился Калов. — Если не возражаешь?.. — Он складывает заявление.

— Бери, это по твоей части, — проворчал Чернов и громко обратился ко всем: — Может, начнем, товарищи?

Калоев высунулся в приемную

— Вызовите Трубникова, — сказал секретарше

На какой час?

— Как бюро кончится, чтоб был здесь

Едет полями вездеход Трубникова. Самоходный комбайн по кругу обривает поле. Откуда то издалека доносится песня «Провожают гармониста в институт»

Вездеход мчится дальше. На косогоре усыпанном валунами хлеб убирает паровая тракторная бригада. Здесь же оборудован так. Грохочет молотилка жадно поглотив снопы. Вает золотистым туманом поле. На молотилке работают женщины, в мусульманских платках, вытирают глаза в черных ободьях ржаной пыли. Стрекохотят веялки и сортировки. Сюда же то и дело подъезжают грузовики. Чистое провеянное зерно грузят лопатами в кузова.

Коршиков весь в поле и охота, подходит к Трубникову и о чем-то говорит с ним. В гарнеле здесь шум слышны лишь слова Трубникова.

— Молодежь побольше привлекай!

Коршиков что-то отвечает, разводит руками, а Трубников, так и не услышав, трогается дальше.

Егор Иванович! Егор Иванович! кричит Трубникову Нюра Озеркова, залив набок велосипед.

Трубников высовывается из «глазика».

— Егор Иванович! С объема звонили! Вас срочно требуют!

Обком партии. Кабинет Чернова тонет в папиросном дыму, кресла сдвинуты со своих мест. Калоев, сняв пенсне, обращается к сидящему напротив него Трубникову.

Сказка, дорогой, у нас есть ребята, которые будут поступать в институт?

— Конечно, есть.

— Так вот, мы должны проводить их празднично, торжественно!

И думал, вы меня за делом вызвали, — удивленно говорит Трубников Чернову. Ждал, что решим наконец наш спор с «Маяком».

— Решить пока нет, — избегая его взгляда, говорит Чернов. — Не до того сейчас — уборочная.

— Решить важный вопрос уборочная мешает. А проводы закатывать уборочная не мешает?

— Ты остроумный человек, дорогой, но есть и другие остроумные люди, — холодно говорит Калоев. — Это политически важное мероприятие, понятно? — И вдруг, изменив тон, он почти ласково сказал: — Надо глядеть дальше своего плетня. Ни о чем не беспокоясь, все хлопоты беру на себя. До вечера, дорогой. Пусть ветер дует тебе в спину...

Трубников посмотрел на Чернова, но тот даже не поднял головы. Простившись, Трубников пошел к двери.

— И учти, — окликнул его Калоев, — это мое партийное поручение. — Он подчеркнул слово «мое».

Хлопнула дверь. Калоев поглядел на Чернова, жестко сказал:

— До чего распустился народ, либеральничает, товарищ Чернов.

Трубников подъехал к току, где еще утром была ключом работа. Сейчас ритм работы резко спал. Еще трудится молотилка но уже заглохли веялки и сортировка. У машины одни старики.

— Товарищ Коршиков, а где же вся ребятня?

— Давно пошли кудри ливать, парни свой фасон наводить.

— Зачем отпустили?

— Поди-ка удержи! — развел руками Коршиков.

Вездеход Трубникова мчится по деревне, навстречу все более мощной, победно звучащей песне «Провожают гармониста в институт...»

Трубников подъезжает к правлению. Здесь на радость ребятишкам жарко сверкают медные трубы духового оркестра — только что сгрузившегося с трехтонки.

— Товарищ председатель, — обращается к Трубникову геликон с большим красным носом, — оркестранты волнуются насчет буфета.

— Служите медному змию, — кивок на трубу, — а прислуживаете железу? Плохо ваше дело. У нас в уборочную молочная диета. Данилыч, отведи товарищей музкантов в новую ригу.

Засохши, Лена, — обращается к геликону другой трубач. — Хотя раз в жизни обойдемся сеном и молоком.

Трубников идет дальше и встречается с Борькой.

— Гордись, Борька, — шутливо говорит Трубников. — Кого еще провожали в институт с таким шумом!

— Так не меня ж одного, — улыбается Борька.

— Знаю.. Сколько ж всего гармонистов убывает?

— Почти весь выпуск... Человек тридцать.

— Что? У Трубникова глаза выкатились из орбит. Ты что гордишься? Вас же четверо было?

— Так это вчера... А из райкома комсомола приехали и велели всем подавать в институт.

Старый дурак! — ударил себя по лбу Трубников. — Неужели я не мог догадаться! Ну, нет, черта лысого дам я разрушать колхоз!

Правление колхоза «Труд» Трубников звонит по телефону.

— Обком партии? Товарища Чернова. Что-о? Кто же из секретарей есть? Алло! Алло!

— Чего шумишь, дорогой? Чем недоволен? — раздается из слухов знакомый опасно-ласковый голос.

В дверях стоят Калоев с инструктором отдела культуры.

Что же это получается? — говорит Трубников. Молодежь бежит из колхозов — это, можно сказать, всеобщее бедствие. А тут ответственные товарищи сами сманивают молодежь, которая хочет работать в сельском хозяйстве.

— Постой — постой! — перебивает его Калоев, и за стеклами нежно, совсем не искажающими глаза, заблестели два голубых, холодных и ярких факела. — Как ты сказал, «молодежь бежит из колхозов»? «Бедствие»? Ты это в «Правде» прочел? Давай считать, что ты этого не говорил. А я не слышал.

Вы меня не пугаете, — горько говорит Трубников. — Чего с меня ваять?

— Зачем прибедаешься? Живешь как перидский шах, одна жена и городе, другая — под боком, — холодно улыбается Калоев.

— Вы куда гнете! — вскинул мрачно глаза Трубников. — Не выйдет!

— Зачем пугать? — говорит Калоев почти весело. — Мы тебя немножко воспитываем. Ты не понимаешь морально-политического смысла этого мероприятия. В одном колхозе тридцать человек поступают в институт!

— Но позвольте разве у ребят настоящая подготовка? Ведь большинство в институт не поступит и назад не вернется, а если вернется так с трещиной в душе.

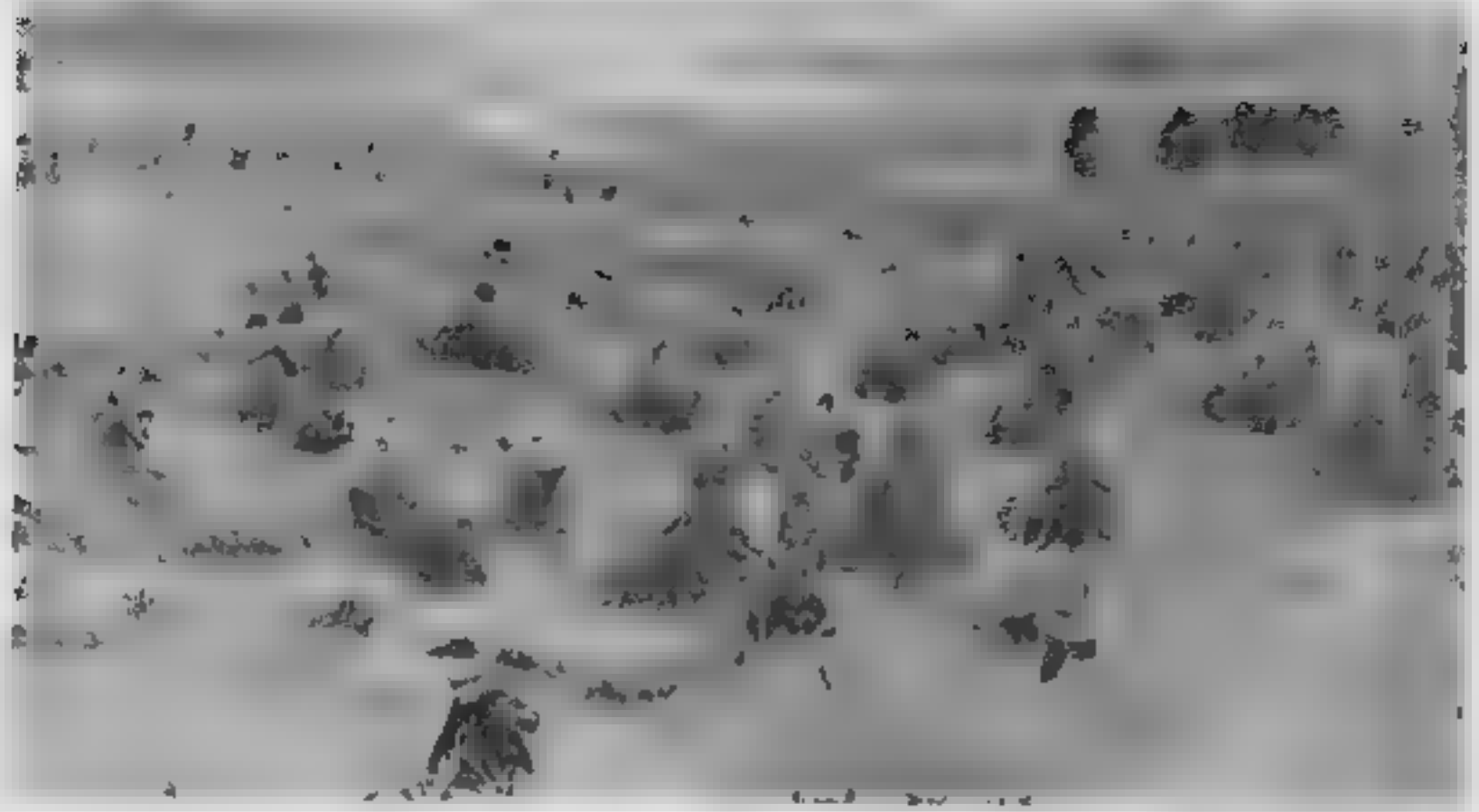
Хватит, мы не на базаре! — жестко прервал Калоев. — Ступай, приведи себя в порядок, скоро начинать..

Трубников и Кочетков ведут тихий разговор на кухне.

Поверившись, мне стало странно. Трубников чуть поморщился. Я вдруг понял, что не демагог, а прямой почти открытый враг всего ради чего мы живем.

— Одно счастье, — говорит Кочетков, — что пенсия у него все-таки на оконного стекла.

— Значит, не поддаваться?



— Ни в коем случае. Если сейчас уступишь, считай, тебя уже нет.
— Решено, комиссар! — улыбнулся Трубинков.

Ярко освещенный подъезд колхозного клуба. Довосятся звуки штраусовского вальса. В дверях толпится пожилой народ, глядя на танцующую молодежь. Кружатся с парадными кавалерами и друг с дружкой девушки, иные еще в школьной форме, иные в праздничных, нарослых платьях. Стрекочут кинокамеры. Сиреневое клубятся лучи копировальщиков. Целкают фотоаппараты. Потные корреспонденты выдыхаются от обилия материала.

Танцуют в фойе и большом зале, до половины освобожденном от кресел. Оркестр помещается в глубине сцены.

Отсюда он поглядывает на неселую кутерьму Георгий Калоев. Инструктор обкома ни на шаг не отходит от него.

Оркестр заиграл красивую и грустную мелодию.

Калоев подходит к танцующей молодежи, по-дирижерски жестикулирует руки.

— Ну, хорошо! «Меж высоких хлебов затерялся...»

Ребята нестройно запевают:

Небитатое наше село...

— Веселей! — кричит Калоев.

Гора-горькое по свету плялося
И на нас невзначай набрело.

Калоев дирижирует хором. Песня явно не получается. Певцы все больше и больше скисают и наконец умолкают совсем.

Оркестр, чтобы исправить положение, заводит бурную плясовую.

В круг вышли всего две-три пары.

Большая группа молодежи — «будущие студенты» — столпилась в углу и о чем-то возбужденно переговариваются.

— Товарищи, на круг, кричит парень с красным бантом на рукаве, словно свадебный шафер

Никто не откликается на призыв Калоев недовольно хмурит брови

Парень с бантом бросается к студентам, подхватывает Нюру Озеркову и начинает с ней отплясывать Они не находят подражателей да и сама Нюра освободившись от кавалера, возвращается к товарищам.

— Маркин! — окликает Калоев парня с бантом.

Тот подходит

Что смолкнула веселая глас? — шутливо, но с опасной ноткой спрашивает Калоев

Да беспокоятся они, что Трубинкова нет, смущенно говорит секретарь райкома комсомола Маркин.

Калоев надменно векинул бровь

— А представителя обкома партии им мало?

Боятся — вдруг он справок не даст, а без справки никуда не сунешься

Передал им, справки будут! покраснел Калоев Это я, Калоев, говорю.

Да ведь они такие мучительно мнется секретарь — Для них Трубинов — закон... А он не пришел!

— Ну так он придет!

Щеголоватые сапоги шагают по влажной после недавнего дождя земле, наступают в плоскую лужу, давая в ней отражение месяца, подпрыгивают по ступенькам крыльца.

Трубинковская собака подняла голову раздумывая, вылезать ей из-под крыльца или нет, и, лениво зевнув, закрыла глаза

Трубинов сидел в носках на постели и читал какой-то журнал Он, конечно, слышал, что кто-то вошел, но пощипал голову, лишь когда Надежда Петровна окликнула его

— Егор, к тебе пришли!

Добрый вечер Моя хозяйка, — представил Трубинов Надежду Петровну.

Та шагнула было к Калоеву, протянув детскую руку, но тот будто не заметил ее, и рука женщины опустилась.

О твоём моральном разложении мы поговорим в другом месте! — с яростью бросает Калоев Трубинову — А сейчас кончай болтовню, гражданин председатель!

И вроде еще не заключенный, — да такая усмешка тронула сухие губы Трубинкова

— Это я от многих слышал, — почти устало сказал Калоев — В общем, ты сейчас прежде всего скажешь ребятам папугиное слово, а потом катись на все четыре стороны У тебя в распоряжении десять минут.

Пройдя мимо освещенной изнутри боковушки Кочеткова, Калоев вдруг свернул к ней и резко отдернул занавеску Сидящий на койке Кочетков поднялся Несколько секунд Калоев молча сверлит его взглядом задерживая занавеску и вышел

— Давай ордена, мать! — сказал Трубинов Надежде Петровне — Сегодня надо быть во всем параде!..

Меж тем «веселая глас» окончательно замолкла в клубе Даже оркестрантам ладилось играть впустую, и они с унылым видом выливают слюну из труб

Ребята шушукуются по углам.

Вдоль стены прохаживаются Калоев и инструктор Калоев нервно поглядывает на часы.

... Совсем разложился! Удельный князь! Многоженец! Как такого партия терпит?!

Но вот будто ветром разнеслось по клубу: «Трубинов! Трубинов!» — и весь народ хлынул в зал.

Калоев удовлетворенно улыбнулся — председатель был точен Вместе с инструктором по культуре Маркиным и другими официальными лицами Калоев занимает место на сцене. За его спиной оркестр

Грохнули аплодисменты, вновь задымилась лучи юпитеров, защелкали фотоаппараты, застрекотали кинокамеры. Оркестр сдуру заиграл туш.

Калоев поморщился. Но когда в конце зала показалась небольшая фигура Трубникова при всех орденах, нашивках и медалях и аплодисменты стали под стать горному обвалу, Калоев, осудив себя за мимолетную досаду, меткую для такого деятеля, как он, тоже захлопал, беззвучно, едва разводя ладони. Так хлопал, стоя на Мавзолее, его шеф, в глубокой на уши надвинутой черной фетровой шляпе, погрузив нижнюю часть лица в кашне, — руки в кожаных перчатках смыкались и размыкались, будто два темных крыла и сверкало, скрывая глаза, старомодное пенное появление Трубникова было триумфальным, но триумф этот принадлежит Калоеву.

Трубников поднялся на сцену.

— Слово имеет председатель колхоза «Труд Трубников»!

Лучи юпитеров скрестились на небольшой, коренастой фигуре, облепившей смугловатое лицо. Тишина, лишь стрекочут кинокамеры.

«Будущие студенты» держатся кучно в двух передних рядах сиденья от прохода. К ним и обращается Трубников.

Вот вы собрались покинуть колхоз. В институты учиться едете.

Аплодисменты.

— Хорошее дело!

Чуть приметно улыбаясь Калоев. Гром аплодисментов пронесся по залу.

— А кто у нас будет коров за дойки дергать? Кто будет навоз возить? Кто будет хлеб растить?

Мертвая тишина.

Но знаете. Вот я и не знаю. Завтра буду говорить с каждым из вас в отдельности. А пока отдыхайте, товарищи!

И в полной тишине лишь по-прежнему стрекотала кинокамера. Даже не оглянувшись на президиум, Трубников вышел. Голубо прозвучали его шаги.

Утро. Трубников входит в правление. Кочетков работает за своим столом. В углу жмется с десяток любителей высшего образования.

— А где же остальные гармонисты? — спрашивает Трубников.

Вернувшись к мирному сельскому труду — весело отвечает Кочетков, щелкая костяшками счетов.

— Прошу обоих Трубниковых. Веру Болотову и Машу Звонареву, — говорит Трубников, проходя в кабинет.

— Своих-то без очереди! — ревниво шепчет Нюра Озеркова толстому, флегматичному Мише Костыреву.

В окно видно, как подъезжают к амбару груженные зерном грузовики. Колхозники, молодые и старые, помогают ссыпать зерно.

Трубников вручает пасынку. Таке Трубниковой — младшей сестре Алешки Варе и Маше заранее приготовленные справки.

Всем нам желаю удачи. А тебе — это относится к Маше, — будущий агроном, особенно!

Ребята выходят.

Сейчас очередь Миши Костырева. Он быстро, шепотом спрашивает товарища.

— Опять забыл, куда поступаю?

Товарищ что-то шепчет ему на ухо. Миша проходит в кабинет председателя.

— А ты куда думаешь поступать? — Трубников снизу вверх рассматривает рослую Мишину фигуру, увенчанную круглой, как шар, головой.

— В этот... в институт, — закинулся Миша.

— Ишь ты! А я думаю, ты к кузнечному делу присох. Ширяев стар, болен, мы рассчитали, ты его место займешь.

Миша захлопал ишенничными ресницами, в глазах его мелькнуло что-то жалкое, но он промолчал.

Вон как тебя разагитировали! — удивлен Трубников. Скажи я тебе это не-

делю назад, до потолка бы подпрыгнул! Значит профессия кузнеца тебя не устраивает. В каком же чине-звании хочешь послужить народу?

Миша молчит

— Так куда же ты поступаешь?

—...В порно... графический! — выпаливает Миша

Трубников смотрит на него с интересом.

— Пиши заявление. Прошу отпустить меня на учебу и так далее — он протягивает Мише листок бумаги

Миша берет из пластмассового стаканчика перо и подперев языком толстую цеску, пишет заявление

Молот ты вроде лончее держишь, — замечает Трубников — Готово? Так вот, если в райком комсомола спросят, почему тебя не отпустили, покажи им свою писанину. А насчет кузницы — все в силе!

На месте обескураженного Миши появляется Нюра Озеркова

— От кого-кого, а от тебя не ожидают, — с искренним огорчением говорит Трубников

В приемной Миша показывает свое заявление товарищам. Те смотрят и разражаются громким смехом.

— Сиди Мишка! Вот это выбрал специальность!

— Да объясните, черти!

— В полиграфический надо было, дубина!

Миша выходит на улицу не один, его конфуз отбил охоту к продолжению образования еще у нескольких ребят.

— Другим-то справки дать! — сухо, блестя глазами укоряет председателя Нюра.

— Борька на архитектуре, сама знаешь, помешанный, а Танька сызмальства всем деревенским кошкам клистиры ставила и лучше всякой анахарки людей травами лечила. Тут страсть души. У Веры речный голос, а Маша на агронома пошла, значит, по к нам, так в другую деревню вернется. А у тебя какая страсть, какой талант? Лишь бы в город сбежать! Сама же говорила: не вылетит в иную, так хоть в авторский!

— Я что, не могу себе судьбу выбирать?

— Нет

— Это почему же?

Потому что сонячка, потому что сама не знаешь, чего хочешь. Вот когда Ваську защищала ты знала, чего хотела, а сейчас просто с жиру бесишься, сблечи тебя с толку, легкой жизни захотелось!

— А, может, вы мне сейчас всю судьбу ломаете?

Нет, Трубников улыбнулся, ломать-то нечего. Послушай меня серьезно. Если я тебя отпущу, значит я как бы признаю, что любая самая пыльная, случайная жизнь в городе будет тучнее чем наша жизнь. Я не могу с этим согласиться. Иначе зачем я сам небо кончу? Нет, всем, что во мне есть, я убеждаю, что ты можешь быть счастливой и будешь счастливой здесь!

На лице Нюры — смешанное выражение обиды, удивления и какой-то стыдливой нежности. Видимо еще никто не говорил о ней так. Закрыв губы, с глазами, полными слез, она выбегает из кабинета

— Следующий! — кричит Трубников, усмехаясь про себя

Никого. Он подходит к двери, открывает ее

В приемной пусто

Вечер. В доме Трубниковых Надежда Петровна подвигает Борьке табурет

— Присядем на дорожку, — говорит она, опускаясь на краешек лавки

Мужчины — Трубников, Кочетков и одетый по-дорожному Борька — молча садятся на лавку

Надежда Петровна со вздохом встает и идет к двери

У крыльца уже ждет колхозный вездеход, где сидят три девушки — будущие студентки — и неизменный Алешка Трубников.

Скорее, Борис, опаздываем, — кричит ему Вера Звонарева.

Борис вкладывает в машину чемодан и возвращается к матери. Они обнимаются крепко крепко. Надежда Петровна изо всех сил сдерживает слезы.

— Ищи! — просит она.

— Ну, счастливо, Борис, — нарочито сухо вато говорит Трубников. — Веди себя не кое-как! — Он протягивает пасынку руку.

До свидания — говорит Борис и неожиданно для самого себя добавляет: — отец.

Они поцеловались. Борис пожал руку Кочеткову.

— Какие существуют ордера колхоза? — с улыбкой спросил Кочетков.

Борис засмеялся и побежал к машине. Та рванула с места и вскоре исчезла вдали...

Раннее утро. Дверь в кабинет Трубникова распахнута, мы видим его из приемной. Он сидит у окна, подперев голову рукой. За окном моросит сентябрьский дождик, будто слезы ползут по стеклу.

С редкими промежутками мимо правления проносятся тяжелые грузовики, высоко груженные мешками с зерном.

В правление заходит Ирасковья. Долго, жалостливо глядит на Трубникова и бесшумно выскальзывает прочь.

Трубников ее заметил ее. Взгляд его прикован к окну.

Хозяйственный двор колхоза. Уныло моросит дождь.

Семен Трубников запирает ворота опустевшего складского помещения.

— Ты же в домик не идешь? — окликает его Доня. В дожденнике и высоких резиновых ботах, с кошелькой и рубль, Доня, видимо, наладилась за покупками.

Семен подошел к супруге.

— Зерно сдавали.

— Ладно брехать-то! Зерно когда еще сдали!

— Значит, не все сдали, — степенно говорит Семен.

Господи! Доня закусилась нижней губой. — Это ж наши трудовые вывели!

Тсс! Дурнице! Начальство знает, что делает, а мы — мы и без Калоева хлеба проедем.

— Да как же он на это пошел? — с болью, но понизив голос, произносит Доня.

— Так его и спросил-ка! — метительно говорит Семен. Он понижает голос до шепота и в самое ухо жене. — Это ему Калоев подстроил — за студентов. Только смотри, тсс! — И громче. — Нехай и в «Труде» люди за палочкой выкалывают.

— Надо же!

— Это еще что! — довольный впечатлением, говорит Семен. — Его вовсе хотят из партии турнуть!

— ...Врешь?! — говорит Доне ошеломленная продавщица сельмага, рябая деваха в перманенте.

Доня стоит у прилавка в окружении жадно любопытствующих слушательниц.

Очень надо! По всей области звои идет, один ны дуры темные.

— Чего же все-таки от него хотят?

— Ясно чего! Или, говорят, к законной жене вертайся, или партийный билет на стол!

— Неужто так и сказано?

— А вы думали, за двоеженство по головке погладят?

В магазин вошла Надежда Петровна, она слышала последние слова и смуглое лицо ее матово побледнело. Но ее никто не заметил.

— А Егор Иванович что? — интересуется продавщица — К брошенке вернется?

Не. Он Надьке преданный — тихо замечает Полина Коршикова

— Преданный непреданный — партийный билет-то один — а такого добра как Надька, хоть завались!

— Дonya — толкнула ее в бок старуха Самохина глазами указывая на выходящую

А плевать я на нее хотела! — закусила удила Дonya — Не уважаю! Вдeнь ась мужику в портки, и пропадай все пропадом!

— Грязная ты! — проговорила Надежда Петровна

— А все чище тебя! — с торжеством отозвалась Дonya.

Надежда Петровна, пошвырнув головой, повернулась и пошла к выходу Полина Коршикова погнала ее, обняла за плечи

Это все неправда. Неправда. Ну скажи Поля? — в отчаянии спрашивает ее Надежда Петровна — Ведь Егор не стал бы от меня скрывать?

Но Полина молчит, отводя глаза

Трубинов сидит у окна.

Входит Кочетков, сбрасывает дождевик, вынимает какие-то бумаги из планшета и кладет в стол

Выезди подчистую! — говорит он — Можешь гордиться, Егор, теперь мы вычленили план госпоставок почти на двести процентов!

Трубинов молчит. Кочетков проходит к нему и видит повешенное лицо друга

— Ну, ладно, Егор... Давай жить дальше.

— А как? — глухо произносит Трубинов — Мне стыдно людям в глаза глядеть. Выходит, и кто лядяра гонил, и кто выкалывал кровь с носа — всех под одну гребенку обстригли...

— Никто тебя не винит — Кочетков нервно закуривает

— Ладно, помолчи — Трубинов тенью вскочил из-за стола

Слава тебе господи, издоровел! — слышится густой бас Игната Захарыча

Трубинов оборачивается и видит всю свою испытанную гвардию — Самохина, кузнецца Ширяева, Павла Маркушева, Прасковью.

— Вы чего тут?

— Прасковья панику надела — Дуйте, орет, в правление, батяня не стая собрался!

Врет он, как свинья мерив — шутит Прасковья — Сроду я таких глупостей не говорила. А что не показала я тебе, что верно Сидишь, как сыч — махоча себя, на себя непохож, я и погнала их сюда!

— В общем, Егор Иванович, — решительно начинает Ширяев, но по скупости слов заканчивает менее бодро — хотя и от души — Ты знаешь что мы того — завсегда — одним словом!.. С тобой, значит!

— Хорошо сказано! — одобряет Игнат Захарыч — Завсегда!

— В «Маяке» сроду зерна на трудни не давали — ничего — добавляет Прасковья — А у нас и денежный аванс дали и картошку, и грисовую корму. Девонны как-нибудь дотянем!

Хлеб легче вырастить, чем людей, — говорит Ширяев — Нусть мы зерна лишились, зато сохранили людской состав.

— Ну хватит митинговать — своим обычным жестким тоном говорит Трубинов — Давайте работать. А ты Прасковья, смотри у меня — людей от работы отрывать. Тоже еще — народный трибун!

Посмеиваясь, колхозники выходят.

Трубинов глядит им вслед — затем поворачивается к Кочеткову.

— Вот люди — Да за них десять раз сдохнуть не жалко!



«Егор, я ушла к Прасковье. Жить буду у нее. Так нужно. Надя».

Трубинков протягивает записку Кочеткову. Они молча смотрят друг на друга, затем Трубинков как вест без лица и шапки, бросается на улицу.

В избе Прасковьи Трубинков и Надежда Петровна.

— Нет, Егор, нет дороги — качает головой Надежда Петровна. Там, надо — Она строго владеет собой. Смуглое лицо ее полно доброты и спокойной решимости.

А я и не прошу! — кричит Трубинков — Если ты не вернешься домой, я тебя! — Не зная, какой каре подвергнуть Надежду Петровну, вдруг выпаливает: И тебя из колхоза исключу!

Довольно, Егор! — говорит она с непривычной твердостью. Я ведь тихая, а уж коли тихий человек чего решит, его не собьешь.

И Трубинков понял, что ему не переубедить Надежду Петровну. Ради него запла она, на самую трудную для себя жертву и не отступится, чтобы ей это ни стоило. Плечи председателя впервые поникли.

Завывает вьюга. Крутит белые спирали и топнутах по деревенской улице, словно снежное перекасти-поле.

Напротив правления колхоза «Груд» почтальон пытается сменить газету, зажатую за решетку на деревянном стенде. Ветер рвет у него из рук слезливый газетный лист, на котором черно и жирно напечатано сообщение о врачах-отравителях. Мы можем разобрать лишь отдельные слова. Газета все-таки вырывается и летит по улице: то прилиная к какому-нибудь столбу, то распластаваясь на земле, то взмывая высоко в воздух всем своим трепещущим бумажным телом.

За окном тихо бежит снег. Трубинков поставив ногу на лавку, чистит сапог щеткой. Кочетков что-то улаживает ему в командирскую сумку.

— За что все-таки сняли Чернова? — спрашивает Кочетков.

— Его не сняли, а послали на учебу.

— За что его послали на учебу? — с улыбкой спрашивает Кочетков.

- Не поладил с Калоевым
- Вон как! А мне казалось, он совсем дал себя поднять.
- Он пробовал заступиться за профессора Коллинского
- Как? И Коллинского тоже?.. Бедный старик!..
- А как же, врач-отравитель, агент иностранных разведок
- А преемник Чернова что собой представляет?
- Патрушев? В войну был начальником а потом работал в Германии
- А зачем он тебя вызывает?
- Пути начальства неисповедимы...
- Слушай, Егор, будь осмотрителем
- А то я не знаю! Научили. Я, милый, коли надо, и петухом кричу и пастухом
- А ты, дурачком прикидываюсь, только бы дело спасти

Были кабинет Чернова, где сейчас сидит другой секретарь — седой, дородный, с генеральской выправкой, большим, усталым лицом

Пора нам поговорить по душам — говорит Патрушев

Как? Трубников приложил ладонь к уху, лицо его в этот момент отнюдь не свидетельствует о ярком уме.

— Как человек с человеком, как офицер с офицером, как коммунисты наконец! — с чуть приметной досадой говорит Патрушев

— А-а? — Трубников делает испуганные глаза. Он откидывает кресло, подходит к тумбе с телефонами и снимает трубки

— Что это значит? — в голосе Патрушева удивление и недовольство

— А чтобы без свидетелей. — простодушно отвечает Трубников

Патрушев покраснел. Он сбит с толку, в тому же вдруг понимает, что поступок Трубникова, возможно, не лишен резона.

Что за чепуха? — бормочет он — У нас не такой разговор — И осекаясь, ведь этой фразой он как бы соглашается с Трубниковым

Патрушев взял себя в руки, но голос его прозвучал более строго, чем ему хотелось бы.

— Скажите, товарищ Трубников, как у вас с семейной жизнью?

— Порядок! — радостно говорит Трубников — Полное отсутствие таковой

— Но у вас есть официальная жена?

— В Москве... Больно далеко деловаться богаты.

— Что это значит? — сдвинул брови Патрушев.

— Так, поговорила. Нету у меня никого, интеллигент в паспорте

Патрушев чувствует нечто большее, чем просто вызов, в шутиливой манере Трубникова

— Простите, но в колхозе у вас другая жена, и это открыто на глазах у всех людей...

Была — и не другая, а просто жена. — глухо говорит Трубников — Единственная. А теперь нету. Плохо вас допущенные осведомляют

Патрушев готов вскинуться, но, чувствуя правоту Трубникова, сдерживается.

— Ладно, оставим это. Скажите мне, товарищ Трубников, только прямо — во что веруете?

— Думаю, мы с вами одной веры. — строго и серьезно произнес Трубников.

В приемной. Помощник секретаря обкома, молодой человек в поношенном костюме, с орденской планкой, подходит к маленькому столику, на котором стоит включенная электрическая плитка, и снимает с плитки потемневший от времени потный тельно надраенный фронтовой котелочек с водой. Он выключает плитку, переливает кипяток в термос, бросает туда заварку и несколько кусков сахара — и все это с той механической ловкостью движений, которая вырабатывается долгой привычкой

С термосом в руках помощник заходит в кабинет секретаря Трубников что-то доказывает Патрушеву взволнованно, с напором:

— Пусть это крамола, а все равно скажу: нынешние закупочные цены — насмешка над трудом колхозников!

Поставив термос на стол, помощник выходит. Патрушев достает из тумбочки стола две кружки, разливает чай.

Но главная болячка — это МТС! — с тем же напором продолжает Трубников. Зачем мы должны энтэзовцам кланяться? Нешто мы такие слабые? Чушь! Вся техника обязана быть у колхозников при своих руках!

Егор Иванович, дорогой, — тепло говорит Патрушев, — составьте записку и давайте пошлем в Центральный Комитет!

— А не будет это донкихотством на сегодняшний день? — неуверенно проговорил Трубников.

Ну, совсем без донкихотства и жить нельзя! — засмеялся Патрушев.

В приемной помощник, обложившись учебниками, собирается освежить свои знания по тригонометрии, но в эту минуту из коридора быстрыми шагами идет Калоев и направляется к кабинету.

Товарищ Патрушев занят, — поднявшись из-за стола, говорит помощник.

Стекла пенсне Калоева насмешливо блеснули. Он уже протянул руку, чтобы открыть дверь, но помощник заступил ему путь.

— Товарищ Патрушев приказал...

«Приказал» — насмешливо перебил Калоев. — Что это за слово такое «приказал»?

— Законное слово... фронтовое...

— Ты плохо начинаешь свою службу, очень плохо! — отрывисто сказал Калоев и, круто повернувшись, вышел из приемной.

Помощник хладнокровно вернулся к столу. Он достал пачку сигарет, но тут же отложил, заменив курение карамельками, и погрузился в сложные тригонометрические формулы. Вскоре синусы и косинусы так его захватили, что, не переставая грызть карамельки, он закурил сигарету...

Отрывается дверь, Патрушев явно взволнован, а Трубников шглядит так же, как по приезде в обком невыразительный, запертый на все замки. Патрушев задерживает руку Трубникова в своей, словно ему жалко его отпустить.

— Ну, выяснили, кто он? — свободным, дружеским тоном спрашивает помощник, когда дверь за Трубниковым захлопнулась. — Самородок, придурок, хитрец, простак?

— Суворов, — глубоко и сильно произносит Патрушев.

Вездеход Трубникова катится по улице Конькова. Трубников есутулился на переднем сиденье возле водителя. Теперь, когда он не следит за собой, видно, как он устал, осунулся, какую горькую печаль наложил на его черты. И вдруг — бац! — о переднее стекло разбивается пущенный чьей-то рукой снежок. Трубников встрепенулся. Алешка резко тормозит.

Из-за сугроба появляется девушка в коротком шубке и бежит прямо к машине. На ходу оборачивается и кидает в кого-то снежком. И тут снежок ее невидимого противника проносится мимо лица Трубникова и попадает в голову Алешке.

— Вот дьяволы!.. — отплевывается Алешка.

Словно лица защиты, девушка прижалась к ступенькам вездехода. Она подымает смеющееся лицо — это Нюра Озеркова.

— Слушай, Нюра, — наклоняется к ней Трубников, — если хочешь, поступай летом в институт.

— А мне и здесь хорошо! — с вызовом говорит девушка. — Я очень к телятам привязалась.

Из-за сугроба — шапка на затылке, в поднятой руке ком снега — выскакивает парень.

— Жизнь или смерть? — кричит он Нюре и тут замечает председателя.

— Добрый вечер, Егор Иванович!

— А, Валежин! тепло говорит Трубников. И Нюре — Понимаю и одобряю твою привязанность.

— Вы о чем? спрашивает Валежин, подходя к машине.

— О телятах, отвечает Нюра.

Вездеход Трубникова продолжает свой путь.

— В том-то все и дело... — вслух произносит Трубников.

— Чего? — не понял Алешка.

— Ты никогда не задумывался чем движется жизнь?

— Нет!

— Тем, что Ваньке хочется цетоваться с Магкон, что наступает ночь, а утром звучат гудки, и все расходится по своим местам. И пока все это есть — жизнь будет продолжаться.

— Мудрено ..

— Нет, проще пареной репы.

У своего дома Трубников соскакивает, а вездеход уносится в темноту. Трубников идет к дому, но тут его кто-то окликает.

— Егор Иванович!

Он оглянулся, густая тень ракиты накрыла женскую фигуру.

Трубников подошел.

— Доня? Ты чего тут?

— Тише! — Она берет его за руку и увлекает в тень. — И уже третий день тебя выжидаю, все нет и нет...

— А чего в дом не зашла?

Нельзя, чтобы меня с тобой видели. Слушай, Семен на тебя заявление подал.

Тоже новость! В ранжире особый шкаф для его заявлений поставили.

— Да не в райком, а в эту.. в безопасность...

— Это сейчас в моде, — усмехнулся Трубников.

Целую, целую, — ты же знаешь, что ты самый красивый человек и все на нем прекрасно.

Трубинков не пытался ее оттолкнуть, молча смотрел на блестящее от слез лицо. Когда же она отпустила его и скрылась в темноте, он еще несколько секунд недвижно простоял под деревом.

— Что так долго? — спрашивает Кочетков вошедшего Трубинкова. Я уже начал беспокоиться.

Напрасно. Трубинков как-то странно посмотрел на него. Просто был большой и добрый разговор.

— Значит, Патрушев — человек?

— Еще какой.

Тогда к столу будем ужинать. — Кочетков обвязывается фартуком Надежды Петровны и, воруясь из-за рогачом, достает из печи разную снедь.

— А гадить не придется? — неуверенно спросит Трубинков.

Ого! — поражен Кочетков. — Я слышу, речь не мальчишья, а мужья.

— Замера что-то.

Кочетков достает с полки начатую четвертинку, стопки.

— И все-то есть в нашем холостяцком доме!

Быстро накрывает на стол и подает еду.

Обслуживание на высшем уровне! — одобряет он сам себе и разливает подку по стаканам. Разговор был добрым, а вид у тебя словно после приработка, — замечает он, обеспокоенно глянув на Трубинкова.

Тот провел ладонями по лицу.

Много все-таки светлых и белых светов, — говорит он со вздохом. — Ну да, свет с ними! Разве Россия чем удивилась? Не такое пережидали. За что нытьем?

— Я за тебя, Егор...

— Нет! Давай за нас!

Они чокаются, пьют, и в это время по окну, глядящему на улицу, хлестнула ярким светом фар подъехавшая машина.

Затем свет отскочил, из оконной протени глянуло в избу незнакомое мужское лицо в фуражке.

Трубинков и Кочетков, поставив пустые стопки на стол, молча смотрят друг на друга.

Хлопает входная дверь, в сенях грубый постук сапог.

— Вот и пришли на поклон! — скажет Кочетков и пошел в свою комнату.

В кухню входят четверо. Одернувшись, Трубинков застывает им дорогу.

Не трогайтесь, товарищ Трубинков, еще успеете — говорит один из вошедших и отстраняет его прочь.

— Кочетков. Василий Дмитриевич здесь проживает? — громко спрашивает другой.

Кочетков и алел из бабинушки, полностью снаряженный в дорогу, в пальто и шапке, он-то сразу понял, за кем пришли.

— Оружие?

— Гаубица в огороде, — говорит Кочетков.

Оттолкнув его, двое проходят в скудно обставленную комнату и начинают обыск. Один из вошедших потянул с полки книгу и обрывает с десяток томов.

Ах, роковое, победнее, говорит Кочетков, это Ленин!

Кочеткову делают знак выходить.

Трубинков протягивает ему сверток с теплым бельем. Кочетков слегка кивает. Говорить ему не к чему, каждое слово сейчас на учете.

Трубинков подчеркнуто выпрямляется — так отдают приветствие в армии, если не покрыта голова...

По улице бежит Надежда Петровна. Платок сбился на ее голове, она ослепляется, едва не падает и тут же видит как фургон махнув по забору сво-

том фар, отъезжает от дома Надежда Петровна чуть не упала привалилась к забору Пересилив себя, медленно перебирая руками частокол, она идет вдоль изгороди

Трубинков сидел на лавке возле темного окна Лицо его сухо и спокойно каким-то каменным, мертвым спокойствием Он не услышал, как хлопнула в сенях дверь, как вошла женщина

Надежда Петровна так и осталась стоять приставившись к дверному косяку

В кабинет следователи заходит Калоев Следователь крупный, тестовый человек, с большими, как лопаты руками встает при виде начальства Подселетвенный это Кочетков поднимает голову и тоже хочет встать, но Калоев останавливает его ласково-пластным движением руки

— Василек, какой счет? — спрашивает он следователя,

— По двум периодам три — два балла

— В пользу?

— ВВС.

Калоев цыкнул языком и выключил радиоприемник Вначале слышен лишь хриплый шум, затем пулеметный голос Синявского

Итак, в третьем периоде команда обменялась двумя шайбами Лидер первенства команда детчиков одержала очередную победу со счетом пять — четыре, динамовцы откатились на третье место На этом мы заканчиваем передачу с Центра, к нам с стадиона «Динамо» Калоев гневно выключает радио

Оборонительная тактика пошла — говорит он огорченно Наступать надо, наступать Слушай Кочетков, я давно хотел у тебя спросить что говорил тебе Трубинков в ноябре перед праздниками? задает вопрос неожиданно Калоев,

— Не помню, — пожал плечами Кочетков

— Ох, какая у тебя память А двенадцатого октября что говорил?

— Не помню





— Значит, не хочешь помочь органам? — расстроился Калоев. — Василек, спроси у него, аа что Трубников так Советскую власть не любит.
Огорченный Калоев выходит.

Бегут мутные мартовские ручьи по деревенской улице, неся на себе щепки, веточки, накрепившиеся, совсем размокший бумажный кораблик. Нависшая над крыльцом сосулька исходит капелью. Стекло барабанит капли по дну старой бочки, установленной под водосток. Вечерет.

Трубников входит в дом. Надежда Петровна читает письмо Бориса, она не слышит, как вошел муж. Трубников с нежной ласкостью смотрит на ее трогательную сединогладкую, потом осторожно трогает за плечо. Она испуганно издрогнула и поджала голову.

— Егор! А мне показалося, — передернула плечами под шерстяным платком.

— Что пишет Борис?

— В комсомол его приняли.

— Молодцом! И у меня хорошие новости!

— О Кочеткове?

Трубников сразу помрачнел.

— Какие могут быть новости о Кочеткове? Ясно одно: раз я на свободе — значит, не удалось им его расколоть.

— Как это — расколоть?

Ну, заставить отговорить меня — ведь им Кочетков только для того и нужен. А новость такая. Патрушев представил меня к Герою Социалистического Труда.

Правда? — скорее удивилась, нежели обрадовалась Надежда Петровна.

— Отобранный хлебешко нас на первое место по области вывел.

Что-то не пойму я Егор — страдальчески говорит Надежда Петровна. — То ли тебе слава выходит, то ли решетка?

— Патрушев для того все и удумал, чтобы от решетки меня защитить. Тогда я буду не по зубам Калоеву. А покамест решил я в Москву податься.

— В Москву?

— Хочу я, Надя, правды поискать.

— К кому же ты пойдешь? К Сталину? — говорит Надежда Петровна

Да кто же меня к нему пустит? — словно про себя произносит Трубинков
Но есть партия. Надя, есть старые товарищи, есть Советская власть. Ладно!
Трубинков резко встал. — Давай собираться.

И я с тобой!

Нет-зя — мягко говорит Трубинков. Ты останешься прикрывать отход

И вот мы снова возвращаемся к началу нашего повествования. Ночь. Околода деревни. Где-то тоскливо воеет собака. Разбрызгиван сапогами мартовскую грязь, бредет человек с рюкзаком за плечами. Только сейчас он держит путь прочь от деревни и не один — рядом с ним женщина.

Они подходят к перелеску и здесь прощаются. Мужчина идет дальше, женщина остается. Она долго смотрит ему вслед, пока он не исчезает за деревьями. Потом медленно бредет назад...

Раннее утро

Маленькая железнодорожная станция. Возле платформы готовы к отправке, стоит поезд дальнего следования.

Через пути идет Трубинков. Поезд тронулся, но Трубинков успел вскочить на подножку.

Он прохаживает в тамбуре и видит на убегавшие вправо станционные постройку, плакучие березы, кусты вербы с набухшими почками.

Стучат колеса на рельсовых стыках. В почти пустом вагоне дремлет на полке Трубинков. Шапка закрывает ему лицо.

Поезд, приближаясь к большому железнодорожному узлу, начинает резко тормозить.

От толчка Трубинков просыпается, открывает глаза. Он смотрит в окно и видит, что поезд подходит к вокзалу областного центра. Платформа загружена людьми. Такое многолюдство бывает на вокзалах лишь в пору военных бедствий.

Едва поезд остановился на платформе, как толпа начинает яростно штурмовать вагоны. Люди лезут напролом, отталкивают друг друга, судорожно цепляются за поручни, подножки.

Удивление Трубинкова все увеличивается: он видит множество знакомых лиц работников обкома, облисполкома, кое-кого из района.

Первые удачники прорываются в вагон. И вдруг Трубинков видит среди ворвавшихся Клягина. Он встает ему навстречу.

— Куда это вы все? — спрашивает он Клягина.

— В Москву, конечно.

— А почему такая паника?

Ты что, с неба сватился? — ошеломленно глянул на него Клягин. Сталин умер!.. — и напором толпы Клягина увлекло дальше.

Селунду Трубинков стоит, будто окаменев, и очень сложная смена чувств на его лице...

ЭПИЛОГ

Из-под крыльца дома Надежды Петровны вылезает пес, некогда проводивший Трубинкова к этому двору. Он постарел, облез, мутные глаза его почти слепы, и все же он по привычке радостно колотит хвостом по ступенькам крыльца, приветствуя хозяина. Из дома выходит Трубинков, почти седой, морщинистый и непривычно нарядный: на нем черный хорошо сшитый костюм, белая рубашка, галстук. Посверкивает Золотая Звезда Героя Социалистического Труда. Он наклонился и ласково потрепал пса.

Егор, опять ты очки забыл! — на крыльцо выбежала Надежда Петровна. Истекшие годы вместе с душевным покоем дали ей будто вторую молодость. Она еще хороша, и движения ее легки.

Тыфу ты, никак не привыкну, — говорит Трубинков, беря очки.

Он выходит на улицу и идет к правлению. Навстречу ему попадается чета Валежиных с пятилетней сынишкой. Они здороваются с Трубининым.

Трубинков входит в правление, отрывает дверь, на которой прибита новенькая дощечка: «Секретарь партийной организации колхоза «Труд».

Стоя на стуле, какой-то человек в военной форме без погон приколачивает к стене лозунг: «Мы должны заниматься делом, а не резолюциями». В. И. Ленин».

В самую точку! — говорит Трубинков, проходя в кабинет.

Человек обирачивается. Это Кочетков. Он мало изменился, если не считать золотых зубов ярко сверкающих в улыбке. На груди орденская конопка.

Ну, Егор, можешь песни играть! — радостно говорит Кочетков — Звонил Патрушев и сказал «по секрету», что вопрос о новых закупочных ценах практически решен!..

А ты думал, меня зачем я ЦК вызывал? — хитро прищурился Трубинков.

— Чего ж ты молчал?

— А зачем раньше времени в колокола звонить?

Ох, и скрытен же ты стал! — смеется Кочетков — Прямо дипломат!

— Ну, я знаю кое-кого покрытнее.

— Что ты имеешь в виду? — отвел глаза Кочетков.

— У тебя не было еще одного телефонного разговора?

Ах да! Конечно, был. Лучшего агронома чем Кудряшов нечего искать. Как только он защитит кандидатскую, так сразу.

— Ладно с агрономом-то! — прерывает Трубинков. — От кого хорошие нынче? Думаешь, не знаю, кому ты звонил?

Кочетков смутился.

— Вот и нечего тебе наводить! Как она?

— Плакала... Оказывается, она до моего письма знала, что я жив. Мой одноделец отыскал ее в Москве. Она преподает французский, вышла замуж и самое удивительное — я дедушка!

— Поздравляю!

— Одним словом, договорился о свидании с собственной дочерью.

— Это все?..

Аню мы решили не тревожить — медленно говорит Кочетков. Потом Лена скажет ей, что мы виделись.

В окне появляется белокурая девичья голова.

— Василий Дмитриевич, ну чего же вы!

— Иду, иду!

— Ты куда? — спрашивает Трубинков.

Да ребята выставку соорудили — «Уходящее прошлое». Хочешь взглянуть? Они направляются в клуб.

Клуб колхоза «Труд». Трубинков, Кочетков и несколько молодых людей среди них Валежина, осматривают выставку. Здесь находится дежа, в которой месили тесто

для хлебов — большая ржавая вывеска МТС, деревянный подойник, коромысло с ведрами, самогонный аппарат, набор сторожевых ружей и сделанная в рост фигура сторожа в дремучем тулупе, валенках, треухе, за плечом берданка, похожая на пицаль. Лицо сторожа вылепленное из пластилина, с маленькими глазками, мочальными усами, затаенное и недоброе приковывает внимание Трубишкова. Скулы его слегка розовеют.

Ах, хулиганы! — говорит он ребятам — Вы его нарочно под Семена изобразили?

— Нет, Егор Иванович! — улыбается Нюра Валежина, урожденная Озерцова — Честное комсомольское, случайно так вышло. Потом мы, правда, заметили, но поределывать не стали.

И хотя Трубишков хмурится, похоже ему доставила некоторое удовольствие эта небольшая месть Семену.

— Василий Дмитриевич — обращается он к Кочеткову, — надо бы сторожей по бригадам распределить, мужики все трудоспособные нечего им без дела мотаться.

— Нюра Валежина! — слышится старушечий голос, и в «музею», зыблявшуюся, входит Прасковья. Она сильно состарилась за эти годы, усохла, сторбилась, арестно потемнела матовым лицом, только в глазах прежний неукротимый блеск.

Нюра, позвонила на молокозавод, чего они там цистерну задерживают, говорит она Валежиной.

И не совестно тебе? — любяще-насмешливо говорит Трубишков старушке, спешившей. В большое начальство вышла, член партбиро, а по телефону говорить не умеешь.

— Будто не умею! У нас телефоны очень тихие. — Прасковья легко повернулась, но ее остановил Трубишков.

— Постои, старая! что-то ты мне сегодня не нравишься. Не захворала ли? Или просто утомилась? Пошла бы отдохнуть.

— И в твоей санатории отдохну! — иронично отвечает Прасковья. — Понятно?

— Что подзатыль! — вздохнул Трубишков. — Давно бы открыли, да совнархоз труба не дает, хоть тресни!

— Ослаб ты духом, раньше всего добивался!

— Ладно, ладно, старая!

— А ты мне рот не зажимай! Сам-то не боюсь на Кавказ закатиться. А нам лучше подальше! — И пустив эту стрелу, Прасковья метнулась прочь.

— Вредная старуха, — проворчал Трубишков.

Прасковья вышла из дверей клуба. За колонну испуганно метнулась Семен. Появился Трубишков.

— Егор! — слышится тихий голос.

Семен выходит из укрытия, лысый, постаревший, угасший.

— Чего тебе?

Семен мотнул головой, словно приглашая Трубишкова последовать за ним. Несколько удивленный, председатель сошел с крыльца.

Они выходят на задний двор. Семен молча протягивает Трубишкову какую-то бумагу. Трубишков пробегает глазами заявление Семена.

«Прошу отпустить меня из колхоза со всем семенством»



— Ты что, сдурел?

Семен не отвечает, только вздымается и опадает его грудь под ситцевой линялой рубашкой.

Может, ты на чучело обиделся? — мягко говорит Трубинков — И нелю его убирать.

— Да что чучело! — равнодушно махнул рукой Семен — Авось не маленький... Отпусти нас по-хорошему, Егор!

— Ни в жисть! Если ты, дурак-гигант, своей пользы не знаешь, обязан и за тебя думать. Ну, куда ты денешься?

— В город уеду.

— Нужен ты в городе! Чего ты там делать будешь, где жить?

— Устроюсь, не твоя забота.

— Нет, мой! Мы тебя в столярную бригаду зачислим, будешь тонну денег получать. Ребята у нас подростки теперь. Доях может на ферме работать, а доярки...

Не нужна мне твои тонны слышишь, не нужны! — в ярости кричит Семен — Подавайся ты ну! И вдруг глаза его наполняются слезами, и он тяжело рушится на колени. — Отпусти нас Егор избавь от греха. Не ровен час, я чего-нибудь подожгу.

В глазах Трубинкова боль и мучительная, безгласная жалость.

— Уезжай — говорит он, — уезжай к чертовой матери, только не лозорь ты себя передо мной.

У дома Семена с заколоченными крест-накрест окнами стоит трехтонка, уже груженная до верху домашним скарбом навсегда покидающей родную деревню семью.

Несколько женщины издали наблюдают за отъезжающими. На их лицах не заметно ни сочувствия, ни жалости, скорее отчужденность и осуждение.

Доня с детьми забирается в кузов, Семен садится в кабину. Появляется Алешка, с угрюмым видом залезает в кузов.

— Где тебя черти носят? — ворчит Семен.

Грузовик трогается.

Трубиников стоит на улице возле своего дома. Надежда Петровна из-за калитки с грустной нежностью глядит на мужа. Она понимает, что отъезд Семена для него поражение. Трубиникову хотелось сделать брата счастливым даже против его воли. Егор давно списал Семену все подлости и предательства, стремясь лишь к одному, чтобы тот признал его правду.

Грузовик поравнялся с Трубиниковым, шофер слегка притормозил — может, захочется попрощаться с отъезжающими. Доня высунула из-за уютно задланного лица.

Прощай, Егор, мать больше не увидимся. Не поминай лихом.

Трубиников молча наклонил голову.

Не получив ожидаемого знака, шофер прибавил газу. Семен даже не взглянул на Егора, зато Алешка так и прилип к нему глазами.

Надежда Петровна поджала и побижала руку на плечо мужа.

— Что поделалень, Егор, не мог Семен смириться.

Клуба гдко воняющего дыма и пыли заволокли грузовик, затем он снова четко обрисовался уже в конце улицы.

Алешка все глядела и глядел на остающуюся позади деревню и вдруг забарабанило крыше кабины. Шофер резко затормозил. Алешка выпрыгнул из кузова, обошел машину, вплотную приблизился к сидевшему в кабине отцу.

— Прощай, батя. Цокот тебе до сырой земли. Хрен ты меня больше увидишь!

— Т-а-а-а... — Семен отвел взгляд в сторону.

Алешка прошел вдоль машины, кивнул матери. Младшие ребята, вцепившись руками за борт, чеграшами выглядывали из кузова.

Доня ткнулась лицом в платок. Машина тронулась.

— Хотя один в семье умный оказался, — скрывая за ворчбой радость, говорит Трубиников Надежде Петровне.

— Егор Иванович! — слывится истошный женский голос. Егор Иванович!

Подбегает раскрасневшаяся, с мокрым лицом старуха Самохнова. За ней бегут Нюра Валежнина и другие работницы молочной фермы.

— Егор Иванович! — она всхлинула. Прасковья померла!

Трубиников побледнел.

— Ты что брешешь?

В одночасье скрутило! Подошла к сепаратору, схватилась за сердце и упала. Мы ей зеркальце ко рту — не дышит.

— Доктора надо. Темнота!

Был доктор, — говорит, подходя, Кочетков — Ей уже не поможешь!

И как нередко бывает во время несчастья, откуда-то сразу набежало множество людей.

— Вели вывесить траурные флаги, — говорит Трубинов Кочеткову и, заметив его неуверенное движение, твердо добавляет: — Да, флаги! Страна потеряла государственного человека!

Полощется траурный флаг.

Улица запряжена народом. У крыльца дома, где прожила свою долгую жизнь Прасковья, стоит грузовик со снятыми бортами, обтянутый темной материей, украшенный цветами. Двери дома распахиваются, и возникает гроб, который несут на своих плечах впереди Трубинов и Кочетков в военной форме при всех регалиях, за ними — Игнат Захарыч и кузнец Ширяев, Павел Маркушев и Коршиков. Затем появляются Нюра Валожина и Лиза Маркушева, несущие на подушках награды покойной: Золотую Звезду и орден Ленина.

Гроб устает авливают так, что мертвое лицо Прасковьи обращено к улице. И такая сейчас тишина над деревней, что негромкие слова Трубинова, обращенные к усопшей, слышны всем.

— Принимай парад, Прасковья!

Трубинов шагнул вперед и взмахнул кинжол. Оглушительно, словно ружейным залпом, хлопнул наступочный бич. И тут же в конце улицы ему ответил другой, третий, четвертый, и впервые собранное воедино тысячное котловое стадо потоком устремилось по улице мимо гроба Прасковьи.

И, тут могучие красные нестреле холмогорки с тяжелым выменем, идут черные с белыми мордами задастые красавки, идут остфризы, белые с краплением черным угольно-черные с белыми пролысками и веселой сорочьей расцветкой, идут коровы с рогами круто выгнутыми, как у муфлона, только в другую сторону, с рогами торчком, как у камбирской козы, с рогами в виде маленьких острых ножек. Слы боясь быками, вдыхая густую медовую пыль, проходят коровы перед мертвой старухой и поворачивают морды к источающему в цветах гробу. Идет стадо, такое о роковое и величественное и вместе с тем беспомощное без ежедневной заботы человека.

А Трубинову, стоящему возле гроба, вспоминается другое стадо: несколько лавных, тонких облепленных навозом олов — которых Прасковья хвостиком выгоняла на первый выпас после зимней бескормицы. Вот с чего началось нынешнее великое стадо, проходящее сейчас по деревенской улице.

А та, что отдала этому столько труда и сердца, что первая отозвалась Трубинову, когда пласто еще в него не вернул мертвыми, невидящими глазами провожает своих питомцев.

Но вот отдалился слитный топот многих тысяч копыт, и грохнула медь оркестра ..

А. АНАСТАСЬЕВ

Академик Дронов на экране

Недavno я видел документальный фильм о Николае Черкасове (сценарий этого фильма мало чем отличается от множества подобных картин. Однако драматургия его заключается в самом творчестве актера: уж очень разные образы создал он на сцене и на экране! И когда на смену веселому, пестряющему Патавезю приходит трагический Грозный, а после встречи с исторически достоверным Горьким мы видим Дон-Кихота, то это захватывает неожиданностью контрастов, и мы особенно остро чувствуем, как щедро наделен художник даром перевоплощения. А ведь Черкасов может еще и не такое: ему приходилось танцевать в балете, да не с кем-нибудь, а с самой Улановой!

Понимаящее впечатление произвел актер в ролях Громова из «Весны» и капитана Левашова в фильме «Чистилище плавания!». В ролях, условно говоря, «не характерных». Как ни странно, но, отказываясь от резкой индивидуальности, от портретного или характерного грима, казалось бы, оставаясь самим собой, Черкасов вдруг попадает в грех театральности, у него появляются столь несвойственные ему краснота, внешняя изысканность. И думаешь: быть может, роли обычных нынешних людей за пределами возможностей черкасовского таланта? Все имеет границы. Ведь и в театре Черкасов был особенно хорош в роли исторического Минчурина или, скажем, в резко очерченном образе генерала Хлудова из «Беге».

Новый фильм «Все остается людям»*, поставленный в Ленинграде режиссером Г. Натансоном, решительно отвергает такое предположение. Академик Дронов — это живой, поражающий своей человеческой неповторимостью образ. Черкасов начисто отказался от привычных красок, до основания разрушил штамп «театрального академика». Актер выходит на экран без грима, мы сразу узнаем высо-

кую, чуть сутулую фигуру Черкасова, его особенную, знакомую по жизни походку. Но больше не самого себя играет в фильме художник. Дронов — словно индивидуальный, конкретный характер. Наверное, очень трудно работать с этим академиком: его бескомпромиссность переходит в жестокость, юмор сменяется сарказмом, доброта упирается в жесткость и несправедливость. Но за этими чертами нам открывается прекрасный человек, для которого коммунистическая идея, научные открытия, электрический свет в далекой деревне, советские законы, судьба каждого, кто его окружит, — глубоко личные дела. А ведь это и есть главная особенность современника, настоящего человека наших дней. Как было бы хорошо, если бы все люди, а особенно те, кому дана власть в той или иной сфере жизни, умели и хотели жить по тому кодексу морали, какой установил для себя черкасовский Дронов.

Дронов не просто, не вообще хороший человек — это образ, который не оторвешь от нашего времени. Он современен не только по своей идее, по жизненной позиции, но по душевному устройству, ритму мысли, складу речи, интонациям. Пожалуй, это самая трудная задача в искусстве — раскрыть в человеке дух времени, трудно уловимые, очень глубокие приметы этого времени. А в критике очень сложно определить, как, какими средствами достигает этого художник.

По мысли С. Алексина, автора сценария и одноименной пьесы, жизненная позиция большого ученого и больного, тяжело больного человека особенно полно раскрывается в его споре с ушным связистиком Серафимом. В споре о том, что выше — призрачная вера в божественное провидение и иллюзия райского блаженства после смерти или действительная вера в жизнь, в человека, творщего жизнь для людей. Андрей Попов хорошо играет роль Серафима — мы чувствуем в этом человеке и ум, и искренность суждений, и в то же время неизбежную лживость, фальшь той утешительной миссии, которую

* Сценарий С. Алексина. Режиссер Г. Натансон. Оператор С. Пышков. Художник Н. Суворов. Композитор В. Чистиков. Звукооператор В. Антонов. «Ленфильм», 1963.

нял на себя этот интеллигентный и, похоже, убежденный пастырь. Однако соседство двух мировоззрений, двух моралей не стал философской основой фильма, равно как и пьесы. Не стал потому, что писатель не нашел для своего героя сильных слов, повергающих живоуспокоительские речи Серафима.

За и спор этот, прерываемый в самые острые моменты, органически не вошел в действие фильма и остался лишь рациональным комментарием происходящих событий.

Однако то, что не прозвучало в непосредственном соседстве с противником, с убеждающей силой вышло в тех сценах, где Дронов открылся нам как актер, энергичная натура. Вот он пришел к своему ученику Вязьмину, который по слабости характера, думал сделать лучше, нанес вред и своему учителю и общему делу. Артист Н. Озеров с большой силой сыграл свою роль: внутренняя сосредоточенность, душевная мягкость и вместе с тем упрямая стойкость в жизни — вот черты этого человека. Дронов взбешен малодушным поступком помощника (тот, пережив тяжелую драму, решил оставить институт). Своим, кажется, нескрываемым презрением он жестоко казнит Вязьмина. Но в том-то и большое искусство актера, что его герой знает множеством чувств. Дронов любит Вязьмина, верит в него и пришел он сюда не излить гнев, а вернуть человека к науке, к жизни. Трагическая нота неожиданно парализует и эту, казалось бы, бытовую окрашенную номером сцену. Дронов узнал, что ученик, подданный своим приступком, отвергнутый любимой женщиной, решил уйти не только из института, но и из жизни. Хорошо Черкасов в этом сильно написанном эпизоде: ужас, отчаяние, резкая боль, желание сейчас же, немедленно убедиться, что несчастье не произошло, буйная радость оттого, что он видит живого Алексея, все это слилось в очень верно переданном душевном состоянии героя. И, наконец, оттого что Дронову Черкасову ничто чужды чувствительность, сентиментальность, оттого что он словно обуздывает свои чувства, страсть его достигает высшего накала.

В этом смысле весьма показательна другая сцена: когда Ксения Румянцева (артистка Э. Бюстремская) оскорбила Вязьмина жестоким словом, Дронов, не выходящая глупость, кажется, совсем не обнаруживая своих истинных чувств, прогнал ее, человека, который ему дорог и близок и своим званием и своей натурой. Одна короткая фраза — «я вас не хочу знать» — наполнена у актера громадным душевным содержанием.

В отделе юмора журнала «Театральная жизнь» я прочитал однажды такую претендующую на меткость и остроумие репризу: «Она хорошо молчит на сцене». Не знаю, что здесь смешного. Молчать на



«Все остается людям» Н. Черкасов — Дронов, А. Попов — отец Серафим

сцене — это сложнейшее искусство, так молчать, чтобы мы чувствовали строй мыслей и переживаний героя. Черкасов владеет этим искусством. Быть может, самое главное достоинство созданного им образа состоит в том, что мы ощущаем напряженную работу, энергичную мысль этого человека, даже когда он не говорит ни слова. Это наиболее полно сказалось в финальных кадрах, запечатлевших предсмертные минуты Дронова. Быть может, «каиническая картина» смерти не точна, но разве это важно! Актер открыл нам душевную чистоту человека сильного, мужественного даже в миг расставания с такой дорогой ему жизнью — вот что главное.

По сценарию Дронов удален от многих сюжетных столкновений. Он не участвует в конфликте с работниками завода, полной неожиданностью для него оказалась карьеристская позиция Морозова, его обман. Наверное, еще больше мы бы узнали о герое, будь он активнее включен в действие (кажем здесь же: решительной неудачей оказался образ Морозова. Режиссер и исполнитель И. Горбачев истолковали его столь примитивно, что он вызывает лишь презрение, и становится непонятно, как Дронов не разглядел столь откровенное ничтожество этого человека, почему именно ему поручил такое важное дело). Срыв этот вредит всему фильму, ибо наносит ущерб характеру главного героя.

Выключая Дронова из сюжетных событий и поворотов, писатель, надо думать, делал это сознательно. Его привлекала сложная задача — раскрыть суть героя в столкновении жизни и смерти. И действительно, конфликтность, драматизм характера героя в том, что этот жизнелюб безнадежно болен. Мы еще



«Все остается людям» — С. Подлиеская — Наталья Дмитриевна, Н. Черкасов — Дронев, Э. Быстров — Румянцев, И. Мадюгин — Моргунев

раз убедилась, сколь беспочвенны опасения тех, кто боялся гибели героя в драме, полагая, что это грозит обернуться пессимизмом. Пойди писатель на уступки, сохрани Дронову жизнь — образ бы непоправимо погиб. Именно в схватке с непреодолимым, с тригический неизбежностью открываются подлинный оптимизм и жизнеутверждающая сила этого человека и иных дней.

Казалось бы, удача актера, исполняющего главную роль, решает дело, определяет успех фильма в целом. Действительно, это хорошо, что на экране появился образ крупного, большого человека, образ героического современника. Но должен признаться в одном своем чувстве: когда я говорила о высших достижениях черкасовской игры, то ловлю себя на том, что фильм прежде всего напомнил, оживил в памяти образ Федора Алексеевича Дронова, созданный Черкасовым в спектакле «Все остается людям», поставленном в Ленинградском театре имени А. С. Пушкина. И в этом вроде нет беды, но ведь только для тех, кто видел артиста на сцене...

Такое смещение впечатлений вовсе не случайно. Мне кажется, фильм «Все остается людям» свидетельствует о том, что кино у нас порой отказывается от своей природы, от своего художественного языка. Происходит это чаще всего, когда в основу картины кладется произведение, написанное для театральной сцены. Незамысловатость, использование чужих средств — вот что очень ощутимо в фильме Г. Натансона. «Все остается людям» — картина, сделанная по законам «фильма-спектакля», особого жанра, нужного для того, чтобы познакомить миллионы зрителей с лучшими достижениями театрального

искусства, но предательского по отношению и к театру и к кино.

Так и получилось в этой картине: чудодейственное свойство театра — непосредственность восприятия, сплуннутого, живого творчества — ушло, а кинематограф молчит. И декорация, и актерская игра (даже у Черкасова), и развитие сюжета, правдивые и убедительные на сцене, в фильме часто воспринимаются как театральные, искусственные. Ощущение такое, что между фильмом и жизнью появилось некое средостепие. Надо ли, скажем, говорить, что монтаж — это одно из могучих художественных средств кино, по существу, образная природа его мышления. Режиссер отказался от этого средства. Отказался он и от многого другого, что возможно только в кинематографе. Прово же, березы, снятые снизу движущейся камерой, не только повторение уже не раз глупого, но слишком малая дань кинематографу. Именно дань, потому что эти и подобные кадры введены в фильм, кажется, только затем, чтобы напомнить: это, мол, кино... Режиссер вышел за пределы драновской квартиры, института — это закономерно. Но красивые пейзажи, обстановки лавового цеха, актерские «приходы» — все это элементарные и внешние приметы кино, не знающего пространственных границ, ибо они не нужны в системе обманного языка этого фильма.

Фильм открывается эпизодом, которого нет и не могло быть в пьесе: Дронев идет по улице, видит играющих девочек и словно вместе с ними играет, прыгает по начерченным на асфальте «классам». Но этот эпизод кажется неудачным по существу. Он назидателен, иллюстративен: вот-де какой этот академик, а ведь он скоро умрет... Чувствуется неорганичность сцены для характера героя и ее заданности, преднамеренность, а это всегда подрывает веру в истинность происходящего.

В капитуляции перед театром, не менее чем режиссер, повинен драматург С. Алексин. Скажем прямо: он не написал и о о с художественное приращение, не написал и о о сценарий, а просто перенес свою пьесу на экран, приспособив ее для двухчасового сеанса. Мне кажется, что драма «Все остается людям» — одно из лучших произведений нашей вышедшей театральной литературы. Безусловно, Н. Черкасов (или В. Орлов в Художественном театре) достиг победы только потому, что роль Дронова хорошо написана. Но это несколько не оправдывает писателя, когда он, придя в другое искусство, не пожелал расстаться со своей хорошей пьесой. Механически перенесенная в кино, она уже не остается такой же хорошей.

Удивительное дело! Иные художники и критики пророчат театру смерть от руки всемогущего кинематографа, а кинематограф оказывается в положении

робкого и нерадивого ученика, отвечающего урок по подсказке учителя. Просто трудно поверить, что Натансон участвовал в создании истинно кинематографического «Иванова детства». Кинематограф сдался на милость театра не только в этом фильме. «Оптикистическая трагедия» С. Самсонова тоже грешит театральностью, два искусства в ней все время спорят, нанося друг другу болезненные удары, лишая фильм художественной органичности. Наверное, не даром Вс. Вишневский отказался «экранизировать» свою трагедию и написал произведение кинематографической литературы «Мы из Кронштадта».

Художественная самобытность, самостоятельность кинематографа — важная и актуальная проблема. На этот раз мы увидели напуганную перед театром, но ведь часто кино оказывается в плену у прозы —

именно тогда некоторые романы на экране выглядят всего лишь как последовательно расположенные иллюстрации к книге, живые картины. У нас бытует неправильный, уродливый термин: экранизация романа. Термин этот включает мысль о повторности творческого акта в кино, когда за основу берется произведение прозы. Впрочем, он точно выражает художественный облик некоторых фильмов, в том числе и «Все остается людям». Только здесь состоялась экранизация пьесы.

Нот такие противоречивые чувства и впечатления возникли у меня после фильма. Очень хорошо, что в строю героев-современников в кино оказался академик Дронов. Но было бы еще лучше, если бы фильм был свободен от власти театра. Примеров истинно творческого воплощения литературных образов в кино немало. Лучший из них — «Чайков».

Н. ЗЕЛЕНКО

Спутник огня

Сми Чингиз Айтматов прочно вошел в литературу. Теперь произведения писателя — и мы с радостью это отмечаем — становятся достоянием кино. На экране уже второй фильм, созданный по книгам известного киргизского прозаика.

«Зной»* поставлен по мотивам повести «Верблюжий глаз». Авторы сценария пошли по пути, наиболее плодотворному для экранизации. Они не ставили своей целью механически перенести на экран все сюжетные линии и эпизоды повести, но сохранили ее пафос, поэтичность, сумели передать суть характеров главных героев.

Короткая экспозиция в фильме заканчивается скептическим «сбежит!» — уверенно, без тени сомнения произнесенным случайным интуитивным по адресу главного героя — Кемеля, Сбежит? Возможно, для столь траурного прогноза есть некоторые основания. Во-первых, Кемелю достался нелегкий участок — Анархой, где почти совсем нет воды, но зато очень много не знающего жалости и силежжения солнца. И, во-вторых, внешний вид Кемеля — вчерашнего десятиклассника, ныне отважного покорителя целины — не внушает особых надежд. Он очень юн, настолько, что вызывает чувство,

граничащее с удивлением... Детская припухлость щек, детская-безмятежное выражение лица — герой спит, утомленный долгой дорогой.

Решение вопроса «сбежит — не сбежит?» несомненно могло стать основой исследования характера. Потому что вопрос этот отнюдь не праздный. В ответе на него — судьба человека. Его путь. Испытание «на прочность». Мера человеческой выдержки, упорства, воли.

Такая схема раскрытия характера возможна, хотя и не нова в нашем кинематографе. Пожалуй, не было фильма, посвященного «целинной» теме, где так или иначе — «крупным» ли планом или «обычным» — не возникал подобный вопрос.

Однако фильм «Зной» очень скоро сходит с этой узкой дорожки. Для нас становится важным не только это — останется мальчишка или сбежит, не выдержав трудностей. Важно, в каком качестве предстанет герой, как будет формироваться его характер.

Конфликт фильма не ограничивается борьбой Кемеля с собственной слабостью, с собственными малодушием, неопытностью. Не ограничивается столкновением человека с непокорной и неподатливой асмаей. Существует еще один, может быть, наиболее интересный и важный фронт борьбы — столкновение двух мировоззрений, двух крайних точек зрения на смысл и цель человеческой жизни, на смысл и цель человеческого труда.

* Сценарий Н. Олжарского при участии Н. Павлоцкой, Л. Шенитько. Диалогы С. Гунгина, И. Нусинова. Постановка Л. Шенитько. Операторы Ю. Соколов, В. Архангельский. Художник А. Макаров. Композитор Р. Ледецкий. Звукооператор Т. Оксев. Ю. Шеня. «Киргизфильм», 1963.



«Эпоха». Н. Жантурин — Абакир

Тема труда — одна из «заколдованных» тем, упрямо сопротивляющихся кинематографическому освоению. Мы помним удачные работы — «Большую семью», «Высоту», но таких картин немного. Гораздо больше тех, где труд является — и для героев и для их авторов — неприятной, скучной обязанностью, с которой они стремятся разделиться по возможности быстрее.

Фильм «Эпоха» отличается от подобных картин. В нем есть осмысление труда. Ценность человека определяется авторами фильма не только по результатам его работы, но также по количеству вспаханных гектаров; ценность человека и пониманием им цели труда, в видении горизонта.

Да, Кемель — мальчишка. Он еще многого не умеет. Порой ощущаешь «книжность» его рассуждений — отпечаток только что оконченной школы. Его интеллигентность естественна — таков сейчас общий уровень среднего образования. Студент ВГИКа, молодой талантливый актер В. Шамшев, не боится показать своего героя неопытным, наивным, даже смелым. Не боится, потому что это не снижает обаяния и цельности характера. Есть в Кемеле чувство собственного достоинства, есть очень важное качество — ощущение своей ответственности за все, что творится рядом с ним: и за глубину вспашки, и за грубое обращение тракториста Абакира с любящей его женщиной, за печаль в ее глазах. Именно с его наивно-возмущенно-требовательного «Абакир, вы обидели Катюшу...» начинается столкновение этих полярных характеров.

Абакир — сложный, интересный характер. Замечательный актер Н. Жантурин рисует своего героя красками яркими, темпераментными, броскими, раскрывая за внешней грубостью Абакира его драма-

тическую судьбу. Был человек — передовик, лучший тракторист. И пришла к нему заслуженная слава. Потом слава стала привычной. И считалось само собой разумеющимся, что для Абакира должны создаваться облегченные, привилегированные условия. Так слава стала дурой. А затем она ушла. Остались горечь разочарования, обида, озлобление и сильные, умелые руки... Трагедия человека, по сути, «без вины виноватого», изломанного в угоду уродливому порядку, к счастью ушедшему в прошлое вместе с породившим его временем культа...

Отношения Абакира и Кемеля — сложные, запутанные. Здесь и обида, вернее зависть человека, который всю жизнь «выкалывал», к судьбе более легкой, светлой, солнечной. Здесь и презрение к «ученому», знающему все о гектобатарейках и не умеющему слить горючую воду из радиатора. И уважение: «Как же, загубишь такого». И чувство превосходства, собственной гордости — никто не сравнится с ним, Абакиром, по умению работать.

Действительно, работает Абакир мастерски. Но разве он думает о том, что человеческий труд совершается во имя великой цели — улучшить жизнь на земле? Напротив, он открыто презирает этот «красивый треп». Даже больше — он всерьез настаивает, что пахнет анархической пылью для того, чтобы доказать потомкам, что здесь ничто не может расти. Однако оказывается, что именно умение «выкалывать» оказалось «ахиллесовой пятой» Абакира. Потому что труд без цели — труд раба, а не человека. И Абакир, гордящийся своим умением работать, считающий это умение единственно ценным в человеке, оказывается побежденным. Победоносным, потому что есть в юном Кемеле особая, неподдающаяся, недоступная Абакиру сила. Работа, которую Абакир делал остервенело, безрадостно, Кемель делал с вдохновением...

Поражение Абакира закономерно, естественно, и талантливая игра Н. Жантурина убедительно показывает крик героя.

...Это произошло в тот день, когда тракторист решил сломать Кемеля, сломать трудом. Конечно, мальчишке пришлось нелегко. Трудно без привычки от зари до зари трепаться на прицеле в облаке пыли. Очень трудно. Пыль в глазах, в ушах, пыль скрипит на зубах, застревает в горле. Но Кемель должен был выдержать все, и не просто выдержать, а еще и спросить Абакира в конце прощально вежливо: «Вы устали?»

Точен и правдив эпизод, глубоко раскрывающий драматизм труда и одновременно его романтику, красоту человеческой победы над тяжестью этого труда, над собственной слабостью. И столь же точен выбор стихотворения, которое «для бодрости» читает Кемель. Милые, наивные, смешные, анахронич-

с детства строчки: «Ехали медведи на нососпице, а за ними кот — задом наперед...»

Проза Чингиза Айтматова необыкновенно поэтична. Без этой поэзии нельзя себе представить и фильм — она естественно входит в ткань картины, «пропитывает» лучшие эпизоды. Необходимость ожечь бурьян, чтобы на завтра было легче пахать, — чисто утилитарная причина — предопределяет появление сцены, на мой взгляд, с наибольшей полнотой и эмоциональным накалом воплотившей красоту труда. Дело будничное превращается в радостный, ликующий праздник. Мечутся по ночному полю веселые языки огня, все ярче разгорается пламя, и это булство огня воспринимается как торжество Кемель-победителя.

Мне представляется этот эпизод эмоциональной кульминацией фильма. Финал картины — ссора, связанная с радиоприемником, и уход Абакира, — пожалуй, сделаны слабее. Здесь авторы вновь вводят стихотворение, призывая на помощь поэзию. Однако в этой сцене она работает вхолостую. Стихотворение конспективно излагает уже достаточно ясные нам причины поражения Абакира, тактически оставляя ему некоторую надежду на спасение: «Праздник конца — это тоже возможность начала...» Происходит чрезмерное педантизирование авторской мысли — и фильм берет неверную ноту.

И еще один неточный эпизод — ссора Абакира с Калипой. Требование Абакира, заставляющего женщину, близкую ему, раздеваться на глазах у всех, логически может быть объяснено человек, чувствующий, что терпит поражение, проверяет силу своей власти над той, которая любит его. Однако с точки зрения национальной психологии, национального склада характера эта сцена выглядит неправдоподобной, парадоксальной... Вмещая, бережно раскрывая идею, конфликт, характеры повести Айтматова, авторы меньше уделили внимания ее национальному своеобразию, и эта потеря ощущается в фильме, особенно в его стилистике.

Многие из создателей «Зноя» — люди молодые, только начинающие свой путь в искусстве. Для выпускницы ВГИКа Л. Шепятыо «Зной» — дипломная режиссерская работа. И поэтому особенно радует успех, вышедший на долю фильма: на кинофестивале республик Средней Азии и Казахстана жюри удостоило картину «Зной» Первой премии. Кроме того, участники съемочного коллектива получили еще четыре премии: артист Н. Жантурин — за лучшую мужскую роль, Б. Шамшиев и К. Юсупджанова за лучшие актерские дебюты, композитор Р. Медведев — за лучшую музыку.

Однако, радуясь удаче молодых кинематографистов, в то же время хочется указать и на просчеты, в первую очередь режиссерские. В работе молодого

постановщика порой чувствуешь несамостоятельность взгляда, попытку использовать формальные приемы, усвоенные во время учебы во ВГИКе, но особенно заботясь об их смысловом содержании. Такова, например, сцена, когда на экране неожиданно и, в общем, неоправданно Калипа танцует, кружится — и кружится, залетают вокруг нее бурным вихрем соломинки. Отчего происходит это вращение? От счастья? Да нет, Калипа вовсе не чувствует себя счастливой. Эмоционально, психологически не оправданный эпизод выглядит приемом ради приема, и только.

Хочется, чтобы в следующей работе молодой режиссер не соблазнился возможностью продемонстрировать такие эффектные, но пустые кадры, тем более что в целом фильм лишен внешней «красивости», его поэзия — это поэзия самой жизни.

«Зной». Р. Табладисов — девочки, Б. Шамшиев — Кемель, Винау Б. Шамшиев — Кемель



На экране все время только степь. Выжженная солнцем до тла земля. Даже не земля — пыль. Сухой бурьян да колючки. Все подчеркнуто сурово, демонстративно линейно акцентировано. Операторы Ю. Соколов и В. Архангельский показывают нам неброскую красоту степных пейзажей: задумчивый рассвет над одинокой юртой, холодноватый свет луны, освещающий широко раскинувшиеся просторы. Кадры спокойно-лиричные соседствуют в фильме со стремительной динамикой. Легкий, тапчущий бег табуна лошадей и настойчивое движение «табуна»

мчащихся грузовиков. Они словно поток, неудержимый в своем устремлении к цели. Этот поток прижат к экрану совсем близко от Анархия, и маленькая юрта стала отчетливее восприниматься форпостом первооткрывателей — форпостом новой жизни.

«Зной». Вероятно, это не только жара, псунившая Анархия, делающая работу тяжелее, труднее, утомительнее. Это то высокое напряжение жизни, в соприсосновении с которым живут люди. Зной — как неизбежный спутник огня, того самого огня, в котором, как известно, закаляется сталь.

Виктор БОЖОВИЧ

«...В системе координат»

Начало фильма* обещает. Суровый пейзаж русского Севера. Резкими порывами налетает ветер, волны холодного моря бьют прибрежный песок. Вдоль крошки прибоя широко и уверенно шагнет парень с чемоданом в руке, стремительно и нетерпеливо по каждому заходит в синюшную воду. Качаются выразительные титры, уходит с экрана море, уступив место улицам Москвы, автомобильному шуму, тишине институтских аудиторий. Но мы ждем, что «морская тема» останется в фильме. Поначалу кажется, что так оно и есть, что парень с острова Тихоний, Тихофий Сувериев, пришел с собой настоящий посыл и суровую простоту дальнего побережья. Однако чем дальше, тем увереннее входит в фильм все то, что противоречит его бесхитростному значению: надуманность, ложная многозначительность, понеки внешних эффектов...

Шахматисты говорят: чтобы выиграть партию, надо сделать много правильных ходов, а чтобы проиграть — достаточно одной ошибки. Думается, это справедливо и в отношении фильма. Сколько нужно такта, чутья, безошибочной точности, чтобы создать ощущение подлинной жизни, запечатлеть движение артефакта! Но вот одно неверное слово, неточная интонация — и утрачено то, что было достигнуто с таким трудом. Вряд ли имеет смысл заниматься детошным перечислением всех промахов, которых, увы, немало в фильме. Гораздо важнее постараться понять причины постигшей авторов неудачи.

В фильме «Улица Ньютона, дом 1» затронуто множество проблем, но именно лишь а а т р и у т а. Ни одна из них не получила глубокой художественной разработки. Бегло, скорогониркой сообщаются «необходимые данные» проблемы, а затем столь же поспешно выкладывается готовый результат. Создается впечатление, что перед нами не живая жизнь, а эксперимент, смысл, задача которого — подтвердить заранее известную истину. Правда, авторский расчет не прощит «поиграть в сложность», но это не может скрыть упрощенного подхода к проблеме жизни. И если сначала положительный герой кажется не таким уж положительным, а отрицательный — не столь отрицательным, то очень быстро оба они возмущаются в привычные и проторенные эдакие

«Знаешь, когда рассказываешь упрощенно, много становится ясным». Пусть не обидитесь на авторы фильма, если в этой несколько брошенной фразе диалога вам почудилось их собственное художественное credo. Герои толкуют о сложнейших вопросах физики, а их собственные моральные проблемы получают элементарное, «арифметическое» выражение. И странно: чем проще, чем схематичнее становится художественная мысль фильма, тем сложнее делается ее экранное выражение. В ход идут кадры, снятые экспозе лестничного пролета напавшими с рыбами; акселераторы метро многозначительно уносят героев высь, а теннисный мяч улетает в межпланетное пространство.

Манерность, стремление к стилизаторству убивает непосредственность восприятия и у операторов фильма В. Карасева и Н. Жилина. Кадр не живет,

* «Улица Ньютона, дом 1». Сценарий Э. Раушенко и Т. Нусиловича. Постановка Т. Вильфовой. Операторы В. Карасев и Н. Жилин. Художники В. Улитко и Т. Васильковская. Композитор М. Найнберг. Звукооператор В. Вильев. «Ленфильм» 1963.

не движется, он неподвижен и кажется словно вырезанным из жести. Пристрастие к обыгрыванию современных архитектурных форм приводит к тому, что Москва предстает на экране как бы-то «модерный» городом вообще, и действие лишается атмосферы. Эпизоды в рыбацком поселке сняты эстетичнее и проще. Правда, и здесь операторы до конца не удержались от образительных соображений, и один кадр все-таки сняли перекошенной камерой.

Т. Вульфович — режиссер, которого привлекают поиски кинематографических средств выразительности. Это можно только приветствовать. Но его эксперименты дали бы, возможно, лучший результат, если бы под собой базис надежную сценарную основу. Кинематографический «язык» стоит того, чтобы над ним биться, его совершенствовать. Сколько неиспользованных возможностей таится в его глубинах! Но они открываются лишь тому, для кого гаданное отображение жизни, а не прием сам по себе.

Простота, то изначальное достоинство мысли, художественной и научной, возникает как результат сложного процесса исследования. Попробуйте перескочить к результату, минуя процесс, и простота превратится в упрощенность, ясность — в примитив.

«Прошел год, два, три... Шел четвертый... С ранних первых дней учебы москвич Володя Гальцов и уроженец дальнего севера Тихоний Тим (Сувернев) стали близкими, истинными друзьями. Вместе ходили на маток и на стадион, вместе посещали спортивную секцию. И в читальном зале, и в лаборатории, на семинарах и на вечерах нашего института их всегда видели вместе».

Пусть не подумает читатель, будто приведенный абзац — это поспешный «рецензионный» дерзкий комментарий фильма. Нет, это голос диктора, который лезет за кадром то самое, что должно было бы раскрыться в живом, образном повествовании. Может быть, авторы намеренно составили закадровый комментарий из стертых, штампованных слов, стремились к произнесению эффекта? Допустим. Но тогда должен быть контраст между дикторской скороговоркой и конкретной картинкой жизни. А контраст этот не получился.

«Результативность» дает себя знать на протяжении всего фильма, это главный его грех, который самым отрицательным образом сказывается и на игре актеров. К чести исполнителей главных ролей Ю. Ильенко (Сувернев) и Е. Фридман (Гальцов) надо сказать, что порой им удается наполнить живым психологическим содержанием слова диалога, вложить авторский смысл в уста действующих лиц. А сделать это нелегко. Судите сами: «Ты спишь. Мирно», а где-то там гигантские силы пресекут вещество.



«Улица Ньютона, дом 1» Ю. Ильенко Сувернев (слева), Е. Фридман — Гальцов

Рушатся атомные обложки. Рождаются звезды! Звезды... Лариса... Актриса Крыса.. Чунь!»

Бывают фильмы, которые невозможно пересказать. В изложении они теряют все своеобразие, всю свою неповторимую прелесть, свой аромат. «Улица Ньютона, дом 1» в изложении выглядит интереснее, чем на экране. Происходит это, вероятно, потому, что перипетии преобладают в ней над действием. Перипетии — это действие внешнее, развертывающееся только в событийном плане. В детективе и приключенческом фильме внешнее действие господствует, оно определяет все остальное. Иное дело — психологическая драма, ставящая моральные проблемы. Здесь все зависит от внутреннего движения актерской мысли, от ее образного раскрытия.

У Радзинский и Т. Вульфович оказались во власти внешней динамики. Фильм читается от одного эффектного эпизода к другому, проскакивает «на курьесных» промежуточные этапы, где тихо и незаметно работает жизнь. А ведь у режиссера есть и чуткость и умение наблюдать. В этом убеждают некоторые детали, отдельные эпизодические персонажи. Почему же он так равнодушен к процессу жизни? Почему так одержим желанием преподнести готовый результат?

В начале рецензии я позволил себе немного отвлечься и провести аналогию с шахматами. Ибо и фильм и шахматная игра прежде всего — творческий процесс. Ведь вот что важно. Зрителю хочется включаться в процесс художественного творчества, стать его соучастником. Да, я знаю, встречаются зрители-педанты, которые не столько смотрят фильм, сколько «проверяют» его. И горе режиссеру, если на московский автомашине окажется ленинградский номер! Но даже и в таком артефакт-контролере можно разбудить творческую фантазию. Если дан толчок воображению и мысли, мелоч-

ное правдоподобие утрачивает свою тиранническую власть. Тогда можно заставить плясать в кадре сотни телефонных будок — и это будет хорошо. Но это можно сделать лишь после того, как образная мысль произведения набрала силу и высоту, после того, как она увлекла за собой фантазию зрителя. Только тогда, и никак не раньше.

Если же мелочно опекает зрителя, разжевывает ему и без того известные вещи, убирать с его пути даже мельчайшие интеллектуальные преграды, а потом взять да и «воспарить», то ничего, кроме ощущения неловкости, от такого контраста не возникнет. И в фильме «Улица Ньютона, дом 1» это, к сожалению, случается нередко.

Да и только ли в этом фильме? Вообще создается впечатление, что наши молодые кинематографисты слишком редко задумываются над спецификой жанра. Об этом часто пишут в связи с комикомедией. Но и в произведениях некомических жанров даже обстоит ничуть не лучше. Чересполосица прозаического повествования и поэтического стиля стала делом обычным. Литератор-прозаик, наверное, немало подумал бы, прежде чем разбивать текст своей поэмы стихотворными вставками. А кинематографисту это вроде бы и ни о чем. Соблазн, конечно, велик. Яркая поэтическая метафора, внезапно, как молния, сверкнувшая среди бесформенных туч и высветившая все вокруг, — что может быть привлекательнее! Но молния с пустого небосклона?

Поэтический образ как бы аккумулирует энергию повествования. Он должен рождаться «изнутри» призывания. Привнесенный внешне, он может погубить все дело. Так именно и происходит в эпизоде у памятника Маяковскому, когда прекрасные стихи Н. Панченко буквально «прорывают» образную ткань фильма:

Не заслуга быть белым,
Не достоинство — ругим,
Очень трудно быть смелым,
Очень просто быть трусом
Мы, престолы низвергнув,
Жили в буднях вестным.
Знаем: трудно быть верным,
И несложно — двуликим

Сделать подобные строки чем-то вроде эпиграфа — это ко многому обязывает. Как же не досадовать, если страстная мысль, трепещущая в этих стремительных, без промаха бьющих фразах, разожжена и разболтана в претенциозных диалогах?

Ох уж эти диалоги! Они стоят того, чтобы их процитировать сюда.

«— Эйштейн своими работами доказал ограниченность Ньютона

— Чувш!

— Не чувш! Кто-то докажет ограниченность Эйштейна.

— Это совсем ерунда!

— И так — вечно... Идем вперед и только вперед!

— Мысль!

— Все мы отдадим жизнь одной идее. А потом кто-то докажет, что мы ошибались... И это здорово... Наука — это вечный голод мысли. А это и есть существо человека».

Невозможно поверить, что это спорят франки. Здесь не мысль, а имитация мысли Герон не думают, они шварят по зрителям беглым огнем трескучих афоризмов.

В другом эпизоде Сувериев поучает постового милиционера: «Дремучий ты человек... Ты думаешь, что живешь на земле, да? Послушай, ты живешь в системе координат...

— Системы! Координаты! Откуда же тогда пылчество, воровство? — недоумевает милиционер.

— Ну и умнее у тебя, — потешается Сувериев, — стальной капкан!»

Признаюсь не без тайной робости сомнения простоватого милиционера мне куда интереснее и ближе, чем «высокая наука» в том виде, как ее излагает герой фильма. И мне очень не хочется, чтобы вместо реальных проблем действительности мне преподнесли «систему координат»... Я вовсе не хочу этим сказать, будто наука не место в художественных произведениях. Но разве это разработка научных проблем, когда в разговорах нестрит ученые слова, а герои не мыслят, а только изображают мысль?

Мы часто говорим о «кинематографе мысли», имея в виду проникновенные средства искусства в процессе научного мышления. Приходится, однако, признать, что наше кино еще только на дальних подступах к решению этой задачи. Ведь даже в таком фильме, как «Девять дней одного года», научные споры порой напоминают скорее интеллектуальную игру досужих людей, чем столкновение одержимых страстью умов.

В художественном произведении вопросы науки существенны лишь постольку, поскольку они определяют конкретные человеческие судьбы. Оставим поэтому загадочную «пятую координату», над которой ломают голову герои фильма, и обратимся к нравственному конфликту между Сувериевым и Гальцовым. Здесь нерв фильма, источник его драматической энергии. Но как нерасчетливо, испустно расходуется авторами эта энергия! После того как Сувериев обливает своего антагониста из осветителя (при молчаливом сочувствии гипсовых Ферми и Жолио-Кюри), саморазоблачение Гальцова происходит с головокружительной быстротой. Авторы заставляют его в мгновение ока докатиться до открытой аполонии предательства. После чего нравственный «спор» прекращается: а подонком не спорят. Остается только дать ему по морде, что Сувериев и делает. Так наглядно подтверждаются

слова о том, что «добро должно быть с кулаками». Ну, а моральный конфликт? Он исчезает, а вместе с ним исчезает и вопрос о том, откуда берутся Гальцовы, чем они держатся в жизни, какие существуют способы борьбы с ними помимо обливания на огнетушителя, и целый ряд других любопытных проблем.

Авторам некогда. Они торопятся перенести своего героя на остров Тюлений, где завязывается новый конфликт, на этот раз с расхитителями рыбных богатств. Надо сказать, что вторая половина фильма отличается от первой и лучшую сторону. словно вырвавшись из сутолоки столичной жизни, режиссер обрел способность смотреть на людей более пристально и неспешно. И хотя наше внимание продолжает отвлекать затлнувшаяся и неинтересная история отношений Тимофея и Ларисы, фигуры жителей далекого острова, их будничные дела приобретают

для нас реальную жизненную весомость. С этими людьми хочется жить, узнать их поближе: и мрачного отца Сувернева, и «защитника и со-зидателя прекрасного» инспектора Ракина, и напористого, недоброго председателя волхоза... Но экранное время не ждет, пора «закругляться» — и фильм кончается славным кадром встречи двух влюбленных на фоне неизбежных высотных зданий.

В фильме «Улица Ньютона, дом 1» фактически два фильма, и оба неудавшиеся, незавершенные. Стремясь побольше «охватить», «отыскать» на максимальное количество острых вопросов, авторы обожрали сами себя. Живую творческую мысль они подменили «соображением» (выражение Белинского).

Демонстрация вместо исследования — так коротко можно суммировать недостатки этого фильма.

Г. ТРОИЦКАЯ

Баллада о красных командирах

Фильм «Герои не умирают»^{*} посвящен замечательным советским полководцам, чьи имена были насильственно вычеркнуты из истории. В него вошли кинофрагменты, фотографии и документы, которые многие годы никому не показывались и о которых мало кто знал.

На экране один за другим в замедленно-печальном ритме возникают портреты Михаила Николаевича Тухачевского, Василия Константиновича Блюхера, Александра Ильича Егорова, Ионы Зымануловича Якира, Иеронима Петровича Уборевича, трагически погибших во времена культа личности Сталина.

XX и XXII съезды партии возвратили нам их имена.

Фильм обращается к деятельности военачальников, показывая год за годом, с той степенью подробности, с какой это позволяли сделать сохранившиеся в архивах документы.

Хронологический принцип, избранный сценаристом Ю. Каразиным и режиссером С. Бубриком, дает возможность не только проследить этапы жизненного пути каждого из командиров, но и ощутить органическую слитность их биографий с историей страны.

Пламя Октябрьской революции, дело Ленина объединило рабочего-революционера Блюхера, студента-химика Якира и кадровых военных — Тухачевского, Егорова, Уборевича.

^{*} Автор сценария Ю. Каразин. Режиссер С. Бубрик. ЦСДФ, 1983.

... Почерневший лед Финского залива, бойцы, штурмующие форты Кронштадта, захваченного белогвардейскими мятежниками. Этим штурмом руководит 28-летний Тухачевский.

В только что освобожденном Владивостоке досто-почтенные «отцы Гориды» в стоячих крахмальных воротничках, снимая шляпы, спешат засвидетельствовать свое почтение командиру красных войск — высокому, сдержанно-подтянутому молодому человеку в грубой солдатской шинели — Н. П. Уборевичу.

Плоский, аловце-ровный ландшафт у Перекопа, — можно себе представить, как трудно было на этой местности штурмовать врангелевские укрепления. Штурм вел дивизия, которой командовал Блюхер.

А вот уже много лет спустя в Иркутске толпы народа, встречающего бойцов-дальневосточников, которые разбили врага, спровоцировавшего его войну на Дальнем Востоке. И Блюхер, кавалер первого ордена Советской страны — ордена Красного Знамени, теперь сам вручает красноармейцам и командирам эту боевую награду.

1930 год. Москвичи приветствуют делегатов XVI съезда партии. Делегаты, среди которых А. И. Егоров, вышли из Большого театра, где проходил съезд, стоят тут же на ступеньках.

XVII съезд партии. Делегация двух крупнейших партийных организаций. Во главе Ленинградской —



И. И. Уборевич — в центре («Герои не умирают»)

С. М. Кирова, на главе Московской — Н. С. Хрущев. На этом съезде Якир был избран членом ЦК ВКП(б), Тухачевский, Егоров кандидатами в члены ЦК. Минеры Украинского и Белорусского военных округов.

С огромного крыла самолета, словно с трамплина, склизает вниз парашютисты. Идет в наступление пехота, поддерживаемая танками. От только что приземлившегося гигантского самолета мгновенно отделяются и устремляются вперед танкетки. Применялись новые виды вооружения, разрабатывались тактика современной войны — танковый удар, воздушный десант. Маневры руководили командующий Украинским военным округом Якир и командующий Белорусским военным округом Уборевич.

Существует мнение, что командиры Красной Армии, выдвигнувшиеся в гражданскую войну, это тихие рубани, жившие тем, что они «академически кончали». Фильм «Герои не умирают» опровергает это представление. Перед нами — люди большого интеллекта, одухотворенные великой идеей, люди широких и разносторонних знаний — цвет народа.

Уникальная галерея эпохи гражданской войны. Южный фронт: Сергей Орджоникидзе и Тухачевский. В те годы Орджоникидзе уже имел огромный опыт революционной борьбы. Живой, подвижный, горячий, обладавший поразительным даром точно магнитом притягивать к себе симпатии людей, Сергей в те трудные годы вдоль и поперек, верхом и пешком проходил горные тропы, проводя огромную организаторскую работу в сложных условиях, когда на Кавказе сильны были национальные и религиозно-родовые предрассудки.

По-анаконичавшись с молодым Тухачевским, он не только оценил его боевые способности, они сооп-

зались. И вот полтора десятилетия спустя на XVII съезде партии руководитель тяжелой промышленности Орджоникидзе, приветав, весь подавшийся вперед, слушает маршала Тухачевского, возглавлявшего техническое перевооружение армии. По лицу, по выражению глаз видно, как интересно ему слушать Тухачевского, как следит Сергей за ходом его мысли.

1923-й год. Первые советские летчики, первые советские самолеты. Улыбаясь, приветливо, оживленно разговаривает с кем-то Егоров В. А. Антонов-Овсеенко, человек с обликом ученого, участник революционного движения с 1901 года, один из руководителей штурма Зимнего, упорительно размахивая в такт рукой, вместе со всеми поет какую-то песню.

А вот кадр 30-х годов. Около Якира сидят два молодых парня: красноармеец и краснофлотец Веринин, они пришли поговорить с командующим округом. Как выразительно естественность, доступность Якира, отзвучевшие позы, начальственного галера. Якир стремился не только приказывать, но и убеждать.

Фильм дает почувствовать и чисто человеческие черты героев: обаяние Тухачевского, умную простоту Блюхера.

Когда не хватает хроникальной киноленты, ее по необходимости заменяет фотография или документ. Но иногда такая вынужденная замена не вызывает сожаления, а наоборот исторически движется по обложкам многочисленных книг, напечатанных Тухачевским, диапазон которых простирается от сугубо военной — «Бой пехоты» — до международно-политической — «Военные планы империалистической Германии».

В. К. Блюхер («Герои не умирают»)



Вместе с героями фильма на экране появляются и другие крупнейшие военные деятели. С. С. Каменев. Кадровый военный царской армии, окончивший академию генерального штаба, имевший чин полковника, он перешел на сторону революции и служил ей своими глубокими военными знаниями.

И. Е. Славин попал во время первой мировой войны в Австро-Венгрию, устанавливает связь с большевиками. Вернувшись после революции на родину, становится крупнейшим политработником Красной Армии.

И. И. Дубовой. Сын шахтера, старого большевика, участника революционного движения, уже в гражданскую войну в двенадцатилетнем возрасте И. И. Дубовой командовал дивизией, а затем армией.

В этом фильме предстали не только военные деятели. В отдельных кадрах мы встречаем замечательных большевиков, многих из которых постигла та же трагическая участь.

Небольшого роста, коренастый, с большим соколоватым лбом, Станислав Викентьевич Кленов — секретарь ЦК партии Украины, начавший революционную деятельность еще до Октября, а во время гражданской войны, когда Украину захватывали то немцы, то Петлюра, то Деникин, руководитель подполья.

Иван Петрович Постышев. Иваново-Вознесенский электромонтер, он и здесь, на правительственной трибуне, был по-прежнему похож на рабочего. Занятый большой работой секретаря ЦК партии Украины, Постышев часто приходил в магазины, учреждения, школы, приходил без предупреждения, и иногда под видом простого посетителя — чтобы не устроили показуху.

Или Борисович Гамарник. В одном кадре на военном параде — он очень серьезен, почти суров, в другом — на приеме жги командирок — веселый, улыбающийся. Эти два столь различных кадра очень точно дают почувствовать характерные черты этого с виду сдержанного и немногословного человека. Он руководит началом грандиозного строительства на Дальнем Востоке, ему принадлежит идея строительства Комсомольска-на-Амуре.

«Герои не умирают» — это живой документ. Избитое и, казалось, потерявшее свой первоначальный смысл выражение «лента воскресла...» снова обретает этот смысл.

Чтобы видеть героев фильма снова живыми, люди приходят в залы кинотеатров еще и еще.

В интервью, напечатанном в «Интертуринской газете», Ю. Каранкин, сценарист картины, сказал, что фильм «Герои не умирают» — начало большой работы, которая будет развернута.

В добрый час! Народ должен знать свою историю и своих героев.



А. И. Егоров («Герои не умирают»)



М. Д. Ягор («Герои не умирают»)

М. И. Тухачевский («Герои не умирают»)



«Мы идем смотреть «Чапаева»!»

Есть может, разговор о фильме «Волшебный луч»*, где собраны лучшие кадры лучших лент советского кино, следовало бы начинать не с этой малона известной документальной хроник, снятой в середине тридцатых годов. Но мне все же хочется начать с нее — с этой ленты, где по широкой улице весело движется колонна, над которой плывет транспарант «Мы идем смотреть «Чапаева»!» А неподалеку покачивается другой: «Все трудящиеся нашего города должны посмотреть «Чапаева»!» Все! Призыв, пожалуй, был несколько категоричен. Но в нем столько подкупающей непосредственности и какой-то беззаветной веры в кинематограф.

И пока эти люди из далеких лет шли, улыбаясь, заранее радуясь, на «Чапаева», мне вспомнилось, как Всеволод Илларионович Пудовкин в 1935 году писал об услышанном им разговоре двух мальчуганов после киносеанса. «Один из них вскрикивал, плакал: ему было жалко Чапаева. Другой, утешая плачущего, сказал: «А я, ничего, призыв, четвертый раз смотрю». Пудовкин любил рассказывать и о том, как «однажды» милиционер, собиравшийся сделать замечание шиферу, начал свою речь словами: «Как это понимать, товарищи бойцы!» Милиционер был уверен, что шофер знает, откуда эти слова и по какому поводу они сказаны».

А сколько еще речей, крылатых фраз из «Чапаева» перекичевали и укоренились в разговорной речи не только людей тридцатых годов! И когда-нибудь в ХХХ веке профессор-лингвист, надев «очки-искусепед», не без удивления обнаружит, что грубовато-всесоное «наплевать и забыть» пришло не откуда-нибудь, а из «Чапаева».

Что самое дорогое в искусстве кино, как, впрочем, и во всяком настоящем искусстве? Когда картина становится, как, справедливо заметил Вс. Пудовкин, «для миллионов зрителей не просто интересной, а любимой!» Когда герой ее как бы становится товарищем, другом, частицей каждого из них. Когда каждому хочется быть таким, как он — как Чапаев, как Максим, как Александра Соколова...

В ленту «Волшебный луч» включены кадры хроник по Мадриду марширует батальон, посвящий имя Чапаева. Я думаю, что не брошу тебя на славу легендарного комбрига, если позволю себе предполо-

жить, что это название родилось не столько на изучении республиканцами истории гражданской войны в России, сколько после их знакомства с кинокартиной. И точно так же лозунг «Превратить Мадрид в испанский Петроград!», брошенный секретарем Испанской компартии Хосе Диасом, стал так популярен среди бойцов республиканской армии потому, что они целыми подразделениями присажали с переднего края на фильм «Мы из Кронштадта».

И когда смотришь включенные в «Волшебный луч» кадры «психической атаки» наплевцев из «Чапаева» или ухода на сухопутный фронт моряков из «Мы из Кронштадта», то понимаешь и бойцов республиканской Испании и того стариннику-краснофлотеца из осажденного фашистами Севастополя, который по окончании ленты, подойдя к экрану, сказал «Клинемся тебе, Васильи Иванович: ни шагу назад!»

И вдаром одна из лучших находок фильма — урок в 739 московской школе, где учительница, лыжи надуясь (кругом провода, софиты, низание камер!), начинает: «Ребята, мы с вами будем писать сочинение. Сочинение, в котором вам нужно будет рассказать о нашем любимом киногерое...»

«Интересно, о ком они думают, кого вспоминают!» — размышляют вслух авторы фильма, следя за кинокамерой, тоже в раздумье панорамирующей по партам. А на лица ребят в это время стремительно набегают кадры из кинофильмов: «Панел Корчигин», «Подвиг разведчика», «Зоя»... И вдруг камера решительно поворачивает к учительскому столу «Марина Федоровна, а если бы вы писали такое сочинение?»

И пока Марина Федоровна рассказывает о том, какой фильм, увиденный еще в юные годы, произвел на нее огромное впечатление, перед нами идут финальные кадры-наплывы из «Сельской учительницы», и Варвара Весельевна, то юная, то пожилая, то уже совсем в преклонных летах, все взглядывается и всладывается в лицо, в глаза учительницы литературы, признавшей, что фильм М. Донского, что игра В. Марсцкой изменили некоторые ее представления о жизни. «Раньше казалось, что подлит может совершить летчик, моряк, шахтер. Оказалось, что даже жизнь простой сельской учительницы может быть настоящим подвигом, и я полюбила ее. А любимый герой всегда вызывает желание быть на него похожим».

Много задач, и непростых задач, встало перед создателями фильма «Волшебный луч», решившимися,

* Сценарий А. Новогрудского, Р. Кармена. Режиссеры И. Погольский, В. Киваня, Р. Кармен, Л. Махнач. Главный оператор В. Цитрон. Операторы Л. Котляренко, Н. Еганцев. Композиторы А. Муравьев, А. Локшич. Звукооператоры В. Георгиевская, Д. Овсянников. ЦСДФ, 1963.

точнее рискнувшими, в течение часа с небольшим рассказать на экране о том, что такое искусство кино. Но самой дорогой из них для авторов оказалось раскрыть то, как творения кино входят в жизнь, как они влияют на жизнь, утверждая высокий идеал гуманизма, чистоты человеческих отношений, свободы. Не потому ли, начав было с самых истоков истории кино, с ярмарочных балаганов, где среди прочих веселых чудес демонстрировались и первые киносюжеты типа незабвенного «Поливого поливальщика» братьев Люмьер, авторы решительно поворачивают в русло истории советского кинематографа. И начинают с того, что, открыв одну из августовских газет 1919 года, где был опубликован подписанный В. И. Лениным декрет о национализации кино и фотопромышленности, отправляют кинокамеру в путешествие по этим шершавым, пожелтевшим от времени страницам.

«К борьбе с холодом», «Топливный кризис на железной дороге» и «Великий почин», «Борьба с голодом», «Борьба с эпидемиями» — сменяют друг друга заголовки на экране. Борьба, борьба, борьба. «Посмотрите, что рядом в газете. Ничего удивлялись: время ли думать о кино в такие суровые дни? Да, говорила партия, среди самых неотложных дел молодой республики... Наше экранное искусство началось с кинохроники. И первые его работники получили свои мандаты в Смольном, когда еще гремели Октябрьские дни».

Нелегко разглядеть среди людей, сбежавших в штаб революции, ее первых кинохроникеров. И тем лучше, потому что все, кто промелькнул на этой короткой бесценной ленте, объединяются одним именем — солдаты революции. Солдатом революции, утверждают авторы фильма, и осталось наше кино в своих классических лентах, напоминали ли они о героических делах, отражно ли штурмовали острейшие темы современности. Об этой самой заветной цели кино они и пытаются рассказать языком кино. Они не стремятся изложить шаг за шагом историю отечественной кинематографии, понимая, что за час это выполнить невозможно. Они не стремятся содать научный трактат, понимая, что это было бы насилием над жанром. Они рассказывают извольнованно, влюбленно о том, что такое настоящее киноискусство, каким оно должно быть. И они не хотят, чтобы мы принимали на веру закидываемые сладкозвучные эпитеты, восторженные восклицания (что было уделом не одной из посвященных истории искусства лент), они, повторяю, говорят со зрителем языком кино. И когда магней «волшебного луча» на экране вновь оживают кадры «Одесской лестницы» из «Броненосца «Котемкина» С. Эйзенштейна, ареста Павла Власова из «Матери» Вс. Пудовкина, смерти бесстрашного Тимоша из «Арсенала» А. Довженко,

эпизода «Где должен быть в бою командир?» из «Чапаева» бр. Васильевых, шутивой беседы Ленина с женой рабочего Василия из «Ленина в Октябре» М. Ромма, то о каких еще комментариях может идти речь?

А чтобы ной из усатых и бородатых «сегодняшних дедушек» не вздохнул с укоризной — «да, были люди в наше время!» — хозяева «Волшебного луча» спешат направить его из двадцатых, тридцатых годов дальше, вперед, подчиняя нас бешеному ритму наступления лыжников-красноармейцев на «Радуги» М. Довского, силе выстраданного взрослого мужества краснодонцев из «Молодой гвардии» С. Герасимова, величию духа героя «Чистого неба» Г. Чухрая, потешаясь вместе с нами над вельможиным завклубом Огурцовым на «Карнавальная ночь» Э. Рязанова. Правда, их луч при этом почти миновал сороковые и начало пятидесятых годов. Но не то он и волшебный.

Я перечислил лишь кадры художественных фильмов, а перед нами проходит немало и документальных. Услыхав об этом замысле авторов «Волшебного луча», я, честно говоря, был несколько обескуражен: а не подчеркнет ли доподлинность хроникальных лент выстрашенность, постановочность (пусть даже в хорошем смысле этого слова) сцен и образов из наших художественных фильмов!

Но посмотрите, как, узнавая и не узнавая город, идет бывший унтер-офицер Филимонов по Ленинграду двадцатых годов, по цеху завода. Равно вы скажете, что это актер, хотя молодому тогда Федору Никитину в «Обломке империи» пришлось «вооружиться» бородой (жаль только, что сценаристы, понадеявшись на память, но сообщают сегодняшним зрителям, что Филимонов только что пришел в себя после тяжелой контузии, в результате которой он более десяти лет «не знал времени, не запомнил мест, ничего не знал о самом себе»).

А когда «Волшебный луч» приводит нас в огромный цех, где идет испытание турбины, то, если вы не «испорчены» кинообразованием и не угадали сразу в старом мастере Бабченко известного актера Владимира Гардина, эти кадры с успехом могут сойти за хронику тридцатых годов.

«Мой Бабченко отстранил всякий грим». Как нетрудно догадаться, это признание актера. Лучшие современные ленты нашего кино действительно отстранили всякий грим. Не в этом ли секрет такой душевной близости к зрителям, такого воздействия на зрителей в «Встречном», и «Члена правительства», и «Сельской учительницы»?

Но есть еще одна причина успеха и долгой жизни этих и многих других картин. О ней вспоминаешь в тот миг, когда на съемке «Встречного» в уже знакомом нам механическом цехе пятидесятилетний



«Где должен быть в бою командир?» («Чайковский»)



Павел Удасов — Н. Ваталов («Матильда»)

Идет съемка («Туркменбашы»)



В. Гардин, перед тем как услышать от сидевшего за пультом совсем еще молодого С. Юткевича насмешливое «Мотор!» озорно, залпхвастки, по-мальчишески подмигивает режиссеру; когда Б. Бабочкин лихо, победоносно примеряет перед зеркалом чапэвскую папаху.

Да, они делались весело, с молодым огоньком, с юношеским задором, эти фильмы, которые теперь величают торжественно и чуть музейно: классика. И потому-то они стали классикой. И еще: они делались с убежденностью, революционной убежденностью молодых, и не очень молодых, и совсем уже не молодых мастеров самого юного из искусств, самого важного из искусств и чуть ли не самого сложного из искусств.

О том, как создается кинофильм, о том, что такое мастерство режиссера, повествует один из интереснейших «глав» ленты, как бы распахивающая перед нами двери творческих лабораторий крупнейших деятелей отечественного кино.

Она открывается Александром Довженко, торжественно, саовин на постаменте, застывшим в стоп-кадре у кинокамеры.

«Послушайте, что говорил Довженко», — приглашают нас актеры фильма. И за экраном звучит запевший на пленку вдохновенный голос писателя-режиссера: «Что же, как не кино, перенесет нас эримы в иные миры, на другие планеты! Что расширит наш духовный мир, наши познания до размеров бескрайних фантастических? Какие просторы раскрываются для творчества перед современным писателем в кино? Сколько еще великих открытий ждет его в этой изумительной деятельности».

Но вот рукописи Довженко сменяются рождающимися на наших глазах (правда, не без помощи мультипликации) темпераментными строчками Всеволода Пудовкина. Вот возникают на экране рисунки только что виденных и заново пережитых нами атак «книпелетов» и чиньцев, приподнимающие бр. Ваенльским, увиденных «еще» до съемок каждый эпизод «Чапаева», его выразительный строй.

А вот поразительные наброски Сергея Эйзенштейна к «Ивану Грозному», рисунки, в которых поистине «рождается каждый персонаж его картины». Рисунки, которые предшествовали каждому кинокадру, в стремительном монтаже возникающему на экране.

«Искусство больших идей требует отточенного мастерства» — эти слова Сергея Эйзенштейна авторы ставят как бы эпиграфом к киноглаве «Что такое искусство режиссера».

Когда подсчитали названия фильмов, отброшенных «Волшебным лучом» на экран, их оказалось около ста, из них художественных не менее шестидесяти. Все ли кадры из этой сотни лент отобраны со снай-

перской точностью? Меня, к примеру, очень опечалил эпизод из «Веселых ребят», где Леонид Утесов выглядит каким-то костюмированным (в кино в таких случаях любят не без яда пропозировать — театральным) пастухом. Я понимаю, что выбран был этот эпизод из-за музыки Н. Дунаевского, из-за его знаменитой «Нам песня строить и жить помогает». Но насколько выразительней оказались кадры, где Н. Дунаевский аккомпанирует В. Лебедеву-Кумачу, самозабвенно и без голоса затянувшему «Идем, идем, веселые подруги» (зат здесь уж актеры тенеты напрасно спешат пояснить, что это «песня из музыкальной комедии Ивана Пырьева «Богатая невеста», — ее узнают мгновенно, еще до того как возникают остроумно смонтированные в условное сапо Лебедева-Кумача кадры пырьевского фильма) Еще большую досаду вызвала у меня сцена из «Девчаты» в исполнении Н. Рыбникова и Н. Румянцевой, прозвучавшая настолько тяжеловесно, наигранно и условно, что даже дом и деревенская улица, по которой идут герои, показались буваформей.

Поскольку «Волшебный луч» не раз скользит по страницам истории кино, то я тоже рискну напомнить об одном историческом факте — о некогда криминальном афоризме Марка Твена: «Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей», введенным в начале двадцатых годов в большом зале эссе-евского особняка в Ленинграде «на устроение всем академическим и заслуженным», по выражению С. Герасимова. Подобно тогдашним обитателям особняка — Ф.Ю.Сам — съёмочная группа «Волшебного луча» могла бы украсить свое помещение афоризмом на этот раз Козьмы Пруткова «Нельзя объять необъятное». И действительно, художественному, научно-популярному и документальному кино кино теснонато в всемчастевом фильме. И переходы от одного вида кинематографии к другому несколько скоронапительны, резки. И разговор о млидинях бретьях художественного кинематографа становится порой беглым, иллюстративным. Так что Козьма Прутков был не так уж неправ, предупреждая, что «нельзя объять...». Но решающее в каждом из жанров и в искусстве кинематографа в целом авторам ленты удалось и схватить и передать, и уже это «дорогого стоит». И главное: они рассказывают об искусстве кино не от «третьего лица», а как о чем-то своем, кровном, родном. И потому вместе с ними от души гордятся, когда по городской улице льется толпа с тринепарантом «Мы идем смотреть «Чаппелла»!» Но в то же время и ощущаешь какое-то чувство досады — а почему сейчас не видно у кинотеатров таких зрительских шествий и транспарантов «Мы идем смотреть...»? Зритель, что ли, попросел, поскучил, посерьезнел? А, может быть, дело не в нем?



Максим — Б. Чирков («Юность Микешина»)



В. Мареджа и А. Зархи на съемке («Член правительства»)

Рабочий момент съемки. И роли Григорий — И. Габай («Тихий Дон»)



«Окно в мир» — это определение документально-го кинематографа уже давно стало журналистским штампом. И все же именно оно, пожалуй, наиболее точно определяет то чувство, с которым смотришь советские фильмы, посвященные далеким странам Азии и Африки*.

В каждом человеке до глубокой старости живет детская мечта о дальних странствах. И люди разных поколений одинаково зачитываются книгами путешественников. Вглядываясь в немногочисленные иллюстрации, они стараются представить себе незнакомый мир природы и людей. Таинственный из-за дальности, увлекательный из-за непохожести. Рядом с книгами и фильмами суровой правды сколько было подделок, откровенной пропаганды колониальной экзотики и размалеванной рекламы!

Этот «стиль» еще и сегодня существует кое-где на Западе, верно служа тем, кто не может прикинуться с крахом колониальной системы, кто тоскует о патриархальном времени белых «покровителей и благодетелей» и «послушных желтых и черных детей природы».

Советские документальные фильмы открыли для нас Африку и Азию романтических грез и прекрасной действительности. Они рассказывают нам о странах, на знаменах которых написано слово «независимость».

Сколько раз мы видели в фильмах, как падает бесшумно флаг колониальной державы и вместо него взмывает в небо, расцвеченное салютом, флаг независимой страны.

Сколько раз мы видели в фильмах, как садятся за школьные парты дети, и первые слова, которые они учатся читать и писать, — «независимость», «свобода», «родина».

Сколько раз авторы, обращаясь к родившемуся ребенку, рассказывают ему чудесную сказку — были в его стране, о его будущем.

Нет, это повторяют не авторы фильмов, это повторяется сама история.

Она хоронит навсегда на разных широтах, во многих странах колониализм, открывает двери школ перед тем, кто уже никогда не будет знать унижения и будет жить в ногу с XX веком, она обещает тем, кто родился сегодня, будущее строителя и борца.

* «Свобода пришла в Западный Приан» — автор-оператор В. Копалин. Монтаж Ю. Эггерс. ЦСДФ. 1963.

«Счастья тебе, Мили» — Режиссер-оператор В. Енурия. ЦСДФ. 1963.

Кланяются голубому океану зеленые пальмы — царицы тропического леса, желтые и бесконечные пески пустыни завораживают взгляд своим однообразием, древние города и древние культуры. Из фильма в фильм мы видим эти пейзажи. И это тоже не просто повторение, это образ стран тропического пояса, стран, где недавно властвовал закон колониализма. Вот его пока еще заметные следы — кочевая жизнь и безграмотность, орудия труда, которым место в музее, хижины из листьев и глины, которые не защищают ни от ветра, ни от дождей. Так красочная экзотика оборачивается суровой правдой.

А рядом стекло, сталь, бетон — первые промышленные предприятия и дома, дороги и аэродромы. Это то, что недавно вписано в пейзаж, что вызвано к жизни словом «независимость».

Такой не приглаженной, а увиденной во всей своей сложности предстает перед нами в советских документальных фильмах жизнь молодых независимых стран Азии и Африки.

Недавно Центральная студия документальных фильмов показала еще два фильма из этой большой и интересной серии. Они рассказывают о странах, расположенных за многие тысячи километров друг от друга. Снимали их операторы разных поколений. У Владимира Енурия в послужном списке кинопутешественник-публицист чуть ли не полмира. Для Владимира Копалина это одно из первых дальних странствий. И совершил он его в Западный Приан. Это название части территории Индонезии, захваченной Голландией, часто мелькало последнее время на страницах газет. За скупыми строчками информации — канал борьбы против колонизаторов, ожесточенные бои партизан и индонезийских добровольцев в непроходимых джунглях.

И вот эти джунгли под крылом самолета «Острова райских птиц» стали поэтически частью свободной Индонезии.

У фильма есть подзаголовок: «Кинорепортаж». И это действительно лаконичные заметки кинооператора. Он рассказывает нам о природе острова, о горных и селах и, главное, о людях. Отмечает их радушие — здесь приветствуют путника поднятой рукой с растопыренными пальцами в знак того, что в ней нет оружия.

Рынок в Котабару — жалкие кучки фруктов, овощей, зелени. И это рядом с плодородной, щедрой природой.

Люди плохо одетые, изможденные.

Оператору не удалось снять самих колонизаторов — они со страхом бежали с острова. Но их лица — пустующие сейчас тюрьмы, ворованная ирландская нефть, бензин с маркой «Шелл», роскошные виллы господ и жалкие деревни местных жителей...

Точный, впечатляющий портрет.

Правда, остались еще на острове наместники бога и голландцев — миссионеры. Они любезно предоставили советскому оператору свой самолет для полета в глубь острова. Они, наверно, рассчитывали, что оператор по достоинству оценит их «божественную» деятельность.

И он действительно «оценил» — показал рядом с аэродромом каменный век. Голые, больные люди, вместо денег ракушки, вместо плуга деревянный кол, лук и стрелы в век освоения космоса.

Духовные пастыри и их хозяева не спешили с цивилизацией.

Зато народ не хотел больше ждать — он начал борьбу и победил.

И об этой победе рассказывает заключительный эпизод фильма.

Поднимается на флашток флаг независимой страны — Индонезии. Жители Западного Ириана встречают президента Сукарно. Торжества на улицах, праздник в каждом доме. Это живой, волнующий репортаж о незабываемом для индонезийского народа дне.

И пусть оператору удалось снять всего лишь первые шаги на пути к новой жизни — они многообещающие. Сели за парты дети, взяли за инструменты строители-рабочие, в глубинные районы пришли индонезийские специалисты.

Есть фильмы, где отсутствие точного, осмысленного конца, подводящего итог размышлениям автором, — недостаток произведения.

В этом репортаже не может быть такой точки. Ведь наше знакомство с островом только началось. И мы будем рады его продолжению.

А с молодой африканской республикой Мали мы уже встречались на советском экране.

И вот новый фильм, снятый в этой стране режиссером-оператором В. Ешурным. Уже знакомый пейзаж Сахры с верблюжьими караванами, красочные одежды людей, своеобразие быта и нравов.

Об этом рассказано скупо, в немногих кадрах. Зато новому, что пришло вместе с независимостью два года назад, автор уделяет основное внимание. В древнем, многие века дремавшем в неизвестности городе Томбахута открылась школа, государственный магазин, на реке Нигере появились первые рыболовецкие кооперативы, первые государственные животноводческие фермы.

Оператор ведет нас по столице Мали — Бамако и отмечает в его облике то, что особенно наглядно говорит о сегодняшнем дне республики.

Дом с вывеской «Народный банк Мали» — кончается время, когда богатства утащивали в чужие страны.

Дом художественных ремесел — народное, древнее искусство вновь переживает свой расцвет.

Западные искусствоведы считали его «примитивным». Но в каждой фигурке из дерева живет душа народа, его мечта о прекрасном.

Здание колледжа — здесь начинается наступление на «неграмотность и праздность» — так называется в Мали движение за культуру.

Книжный магазин, спортивный праздник...

Из отдельных выразительных черт складывается на экране образ нового Бамако, нового Мали. Но он был бы неполным, если бы в фильме не нашлось свое место тема дружеской помощи Советского Союза и других социалистических стран молодой республике.

Ее плоды видны повсюду. И в строительстве новых домов и стадиона в Бамако, и в подготовке технических специалистов для возрождения промышленности Мали, и в том, что сегодня во многих аэропортах мира можно увидеть лайнеры «Н.Т.-18» с надписью: «Эр Мали». Республика обрела свои крылья, а жизнь народа обрела прекрасный смысл — сделать свою свободную страну богатой и процветающей. Ради этого несут свою добровольную патрульную службу юноши и девушки из «бригады бдительности», ради этого трудятся президент Модибо Кейта — один из популярнейших деятелей молодой Африки.

В фильмах, рассказывающих о далеких странах, всегда приятно видеть события — а них особенно ярко раскрываются жизнь народа, его думы, его

И В. Ешурну «повезло» — он был свидетелем искренней демонстрации советско-малийской дружбы.

Академик Скобелевич и поэт Гамаатов прибыли в Бамако, чтобы вручить Модибо Кейта Ленинскую премию «За укрепление мира между народами».

И это событие выдвинулось в подлинно народный праздник — красочный, радостный.

Это событие стало и финалом фильма — его подсажала сама жизнь.

Вперед у советских кинодокументалистов еще много путешествий в страны, которые вступили на путь независимости.

И пусть каждый из этих фильмов будет тем окном в мир, который приблизит нас к народам-друзьям.



В. ТОЛСТЫХ

Авторитет критики

В большом разговоре, который идет вокруг проблем советского киноискусства, немало справедливых упреков высказано и в адрес критики.

Анализируя конкретные работы критиков, можно обнаружить в них немало точных и верных размышлений и оценок, у нас сложился интересный, хотя все еще небольшой отряд кинокритиков, среди которых есть истинно талантливые люди, твердо стоящие на позициях марксистско-ленинской эстетики. Но в данной статье я не ставлю перед собой задачу конкретного анализа их работ. Думается, что правильнее сегодня в интересах развития критики говорить о ее недостатках и о том реальном вкладе в развитие советского киноискусства, который должен быть ею сделан.

Мне кажется, что критика критики должна идти по этому крупному счету, а не ограничиваться лишь установлением и объяснением отдельных срывов, отдельных ошибок.

Что прежде всего бросается в глаза? Убийственный «профессионализм» в подходе к явлениям искусства, хотя, оговоримся сразу, во многих случаях явственно ощущается как раз недостаток профессионального уровня анализа кинопроизведения. Слишком часто на практике критика, особенно в газетах, превращается в раздаточный отстой по пятибальной системе, в благонамеренного комментатора сюжета, образов, стилистики и т. п. И редко, пока еще очень редко становится общественной трибуной, с которой — сквозь призму искусства — обсуждаются насущные проблемы современности, коммунистического строитель-

ства. Критике часто недостает гражданского пафоса, способности в каждом значительном факте искусства заметить и вскрыть закономерности самой жизни и ее отображения в кино. Слишком много еще мы занимаемся в критике констатацией общезвестных истин, не выходящих за пределы инфантильной формулы, «что такое хорошо и что такое плохо».

Однако, рискуя получить упрек в констатации одной из этих истин, я позволю себе сказать, что у нас есть замечательные традиции, которые не следует забывать, блестящие примеры, на которых всем нам стоит повседневно учиться. Это традиции революционно-демократической и марксистской критики, традиции Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Писарева, Стасова, Плеханова, Воровского, Луначарского. Великие уроки истинно научного и партийного отношения к искусству Владимира Ильича Ленина.

Конечно, отечественная критика прошлого формировалась и развивалась в особых исторических условиях, выполняла свои особые задачи, но ее авторитет — и это самое главное — определялся пониманием перспектив общественного развития, умением вовремя открыть и поддержать новое как в искусстве, так и в жизни. Именно о т к р ы в а т ь, а не констатировать то, что для всех стало уже очевидным. Быть немножко в п е р е д и тех, кого мы воспитываем, учим, — этот ленинский совет относится, конечно, не только к художнику, но и к критику. Ведь оба они призваны в е с т и за собой читателя и зрителя, подымать его, будить и развивать в нем художника, творца

новой жизни. Находясь же в обозе жизни, на обочине общественной борьбы, трудно претендовать на роль морального авторитета и советчика.

Среди многих качеств, которыми должен обладать критик, есть одно, основное — связь с жизнью народа. Подчеркиваем, речь идет об очень конкретном качестве, вполне поддающемся проверке. Для доказательства сошлемся на любопытное высказывание Тургенева о Белинском. Как известно, Тургенев не разделял многих убеждений революционных демократов, но считал «неистового Виссариона» бесспорным авторитетом для себя как художника. Чем же определялся этот авторитет? Тургенев пишет: «Белинский был именно тем, что мы бы решились назвать центральной натурой (разрядка моя — В. Т.); то есть он всеми своими качествами и недостатками стоял близко к центру, к самой сути своего народа... он знал именно то, что нужно было знать, и это знание сплелось у него с жизнью, как во всякой центральной натуре. Можно быть человеком всегда умным, блестящим и замечательным и пахотиться в то же время на периферии, на окраинах, если можно так выразиться, своего народа... Всякому случалось встречать такие натуры: нельзя не сожалеть об их бесплодности, но удивляться ей нечего».

Некоторой части нашей критики недостает именно этих свойств «центральной натуры». Мы не о том, чтобы каждый был Белинским, а о том, чтобы в критике живо и постоянно ощущалось главное — тесная связь с «центром» жизни, то есть с делами и думами народа. Кто из нас, читая работы своих собратьев, не замечал порой, не сетовал на субъективистский или объективистский подход к искусству. Но в большинстве случаев мы склонны относить это за счет чисто личных качеств критика, в то время как корни субъективизма и объективизма упираются, за редким исключением, в потерю критиком общественных, гражданских критериев. Велика роль критики в развитии художественной культуры коммунизма, в идейно-эстетическом образовании и воспитании как мастеров киноискусства, так и зрителей. И она выполнит эту задачу если выйдет за рамки узкоэстетического цеха на широкую дорогу жизни.

Вспомним, как появление гоголевских «Выбранных мест из переписки с друзьями»

вызвало знаменитое «Письмо» Белинского, в котором страстно, с позиций непримиримого революционного демократизма защищаются гражданские основы реалистического искусства, говорится об ответственности художника перед народом. Роман Тургенева «Накануне» дал Добролюбову возможность проанализировать важнейшие процессы общественно-политической жизни России 60-х годов XIX века. В статьях В. И. Ленина о Толстом с поразительной силой и глубиной показано, как в творчестве великого реалиста отразились существенные стороны и черты первой русской революции... Можно привести множество примеров того, что Добролюбов называл «реальной критикой». Никто не упрекает Белинского, Добролюбова или Ленина в забвении эстетического критерия оценки — за моментом идейным, классовым они никогда не упускали из виду момент художественный. Но глубокое понимание специфики искусства и оригинальности таланта художника не мешало, напротив, обуславливало всесторонний социологический подход к явлениям искусства, вызывало далеко идущие гражданские выводы, социальные обобщения. По словам Н. К. Крупской, у Ленина «сливался воедино общественный подход с художественным отображением действительности. Эти две вещи он как-то не разделял одну от другой...»

Надо сказать, что для дальнейшего развития принципов «реальной критики» у нас имеются сейчас самые благоприятные возможности. Творческий подъем, вызванный благотворными преобразованиями во всех сферах нашей жизни, не может не сказаться и на развитии художественной критики, находящейся на передовой линии идеологической борьбы. Правда, и сегодня приходится преодолевать некоторые дурные традиции, утвордившиеся в период культа личности Сталина и выражающиеся в конъюнктурщине, унылой описательности и бесстрастном разжевывании банальностей. Очистительная и вдохновляющая сила решений XX и XXII съездов партии уже сказалась на уровне нашей кинокритики, но следует еще более повысить ее наступательный дух, ответственность и содержательность. Критик-гражданин, критик-мыслитель, смело вторгающийся в жизнь и без оглядки поднимающий актуальные вопросы искусства, — только он станет настоящим

помощником партии в коммунистическом строительстве.

Принципиальность и доброжелательность к талантливому художнику — основные качества, которые определяют лицо подлинно партийной критики. Принципиальность заключается в защите методологических основ советского искусства, метода социалистического реализма, принципов партийности и народности, в непримиримости ко всякого рода отступлениям от идейно-эстетических основ нашего общества, в требовательности и взыскательности художественных оценок. Сейчас ясно, что наша критика и эстетика не дали своевременно достаточно решительного отпора таким «открытиям» буржуазного искусства и искусствознания, как теории «единого стиля», «дедраматизации», «потока жизни», как тенденции к «дегеронизации» киноискусства».

Об этом уже немало писалось и говорилось, но, пожалуй, стоит особо обратить внимание на самый метод рассуждений и аргументации сторонников подобных «теорий». Например, пропагандисты «единого стиля» исходят не из анализа самой жизни, не из социально-политической характеристики эпохи и структуры современного мира, а из особенностей той или иной художественной манеры, стилистики, в литературе — Хемингуэя, Бёлля, Ремарка, в кино — Годара, Феллини или Антониони. Ссылки на действительность, как правило, не выходят при этом за пределы простого перечисления примет внешней стороны жизни: темп и ритм, развитие кибернетики и т. д. и т. п. Рассуждения об искусстве вне глубокого социального, классового анализа современности неизбежно ведут к эстетству, формалистическому истолкованию его природы. Отказ от социологии стал даже признаком хорошего тона. При этом крен в сторону эстетства происходил под знаком борьбы с вульгарным социологизмом, который действительно имел широкое распространение в недалеком прошлом.

Поучителен и другой пример. Благие намерения, из которых исходили сторонники «заземленного» реализма, целя по помпезным и ходульным произведениям, обернулись своей противоположностью — тенденцией к «дегеронизации», к пренебрежению героическими, революционными традициями советского киноискусства 20-х и особенно 30-х годов. Мы далеки от того, чтобы ста-

вить развитие искусства в прямую зависимость от появления критических статей, но процесс «дегеронизации» в кино, отразившийся на многих фильмах последних лет, происходил не без помощи критики. Появлялись статьи, фактически призывавшие к отказу от революционной романтики, хотя речь шла всего лишь об отказе от «высоких слов», которые объявлялись «великой ложью»; при этом такие страстные художники-жизнестроители, как А. Довженко, выносились за пределы реализма.

Нетрудно заметить, что в поле критического зрения оказывается лишь один раздел буржуазной кинопродукции — произведения хотя и наиболее талантливые, но менее всего используемые властью имущими в качестве идейного оружия. Полистайте журналы, поройтесь в комплектах газет, и вы легко обнаружите, что в них чаще всего обсуждаются фильмы модернистов — те, которые известны кинематографистам и критикам и совершенно незнакомы миллионам зрителей. Споры нет, названные там имена в известной степени символизируют и определяют кинематографическое лицо современного Запада. Я отнюдь не признаю к перемирию — вести борьбу, спорить с ними надо. Нельзя не замечать и изменений в современном буржуазном киноискусстве, в реакционных эстетических теориях, проявляющихся в творчестве иной раз крупных талантливых режиссеров. Но не только на них делает ставку буржуазия. Разве только с их помощью империалисты стремятся «обработать» трудящихся?

На практике получается, что иной раз та часть зарубежной кинопродукции, которая выражает буржуазные вкусы и идеалы, оказывается вне обстрела нашей критики. Так называемое «коммерческое кино» (кстати термин весьма приблизительный, ибо «Римские каникулы» и «Рапсодию» создают, руководствуясь не только финансовыми соображениями, но и соображениями идеологическими) рассчитано на массового зрителя.

Конечно, Антониони, Трюффо и Годар активно влияют на определенную часть зрителей, особенно на интеллигенцию, но им явно не под силу конкурировать с массовым успехом, например, «Римских каникул». Потому что сказка о прекрасной принцессе, которая встречает доброго, красивого парня, вполне олицетворяющего добродетели типич-

ного среднего американца», является попыткой привить мещанские идеалы зрителю «Рассвет» — не просто душещипательная мелодрама, но откровенная спекуляция на «печной теме» любви, как бы между прочим пропагандирующая полный сервис бюргерского благополучия.

Отмахиваясь от серьезного критического разбора подобных фильмов, мы, по-видимому, руководствуемся простейшим силлогизмом: раз это бездарно, раз это подделка под искусство — значит, это и безопасно. Но в действительности продукция подобного рода делает свое дело, заражая солидную часть зрителей чуждой нам идеологией и моралью. Да, анализировать «Неизвестную женщину», разумеется, менее интересно, чем, скажем, анализировать эстетику Годара или Феллини. И тем не менее критика при выборе объекта для приложения своих сил должна исходить из того, что имеет реальное значение в идейной борьбе с буржуазной идеологией. Помочь миллионам людей выработать четкую оценку и иммунитет к лжеискусству — разве это не интересная и не увлекательная задача для критика?!

Еще одна особенность нашей критики. Некоторые товарищи слишком буквально понимают задачи своей профессии, брагуя негативностью своих суждений и оценок. Иногда кажется, что иной литератор испытывает глубочайшее наслаждение от того, что попал на критическую «жилу», не замечая, как превращается из критика в «критика». Категоричность отрицания понятна, когда дело касается чуждой нам идеологии и эстетики. Но во всех остальных случаях задача критика состоит отнюдь не в том, чтобы бойко предоставить зрителям аргументы, согласно которым фильм можно не смотреть. Важнее раскрыть сильные и слабые стороны фильма, помогая художнику, стоящему на наших идейных позициях, шагнуть в следующих работах к творческому успеху.

Н. С. Хрущев говорил: «Критика в том случае выполнит свое общественное назначение, если она будет всемерно поддерживать (разрядка моя. — В. Т.) деятелей литературы и искусства в решении стоящих перед ними больших и важных творческих задач, в создании нужных для народа, глубоких по своему идейному содержанию и ярких по мастерству художественных произведений».

Такая критика посильна лишь тем, кто находится в «центре», а не на «периферии» жизни, чувствует себя активным участником ее, а не сторонним наблюдателем. Мы как-то понемногу разучились объяснять явление искусства и убеждать своего читателя. Принципиальность и доброжелательность критики нераздельны. Хорошего критика можно сравнить с хорошим врачом: он стремится к максимальной точности диагноза.

Принципиальность не имеет ничего общего с разносом, пусть даже остроумным. Вообще остроумно ругать намного легче, чем умно поддержать художника. Доброжелательное же отношение должно проявляться не в снижении критериев оценки, а в хозяйском, бережном отношении к таланту, в пристальном внимании к его возможностям.

Мы никогда не должны забывать слов В. И. Ленина о том, что талант — редкость, что надо его систематически и осторожно поддерживать. И право же, обнаружить и высмеять ошибки проще, чем помочь становлению таланта.

Надо прямо сказать, что критика наша до сих пор не очень рачительно относится к сложному кинематографическому хозяйству, упускает из поля зрения многие и многие художественные явления. Вряд ли по-хозяйски поступает она, когда из всей многочисленной и многообразной кинопродукции за год выбирает обзору в десять-двенадцать названий, в которую крайне редко попадают фильмы республиканских киностудий. Если, например, обратиться к комплектам газет и журналов за 1962 год, то мы увидим, что авторы статей о кино в основном «вращались» вокруг нескольких картин — «Человек идет за солнцем», «Девять дней одного года», «Иваново детство», «Когда деревья были большими», «Девчата» и еще двух-трех названий. Разумеется, не все фильмы достойны одинакового внимания, но и пренебрежение к ста другим фильмам нельзя оправдать.

К тому же нельзя забывать о тех условиях, в которых работают молодые кинематографисты национальных республик, нуждающиеся в своевременном совете, а иногда и просто в добром слове, поддержке.

Критика — это наука, призванная направлять и руководить процессом художественного постижения действительности, фор-

мируя общественное мнение вокруг тех или иных произведений искусства.

Кому не известен закон диалектики: жизнь, все ее предметы и явления развиваются в противоречиях и через противоречия? Знакомый всем со школьной и студенческой скамьи, многократно декларируемый устно и почтено, он тем не менее частенько забывается, игнорируется, упускается на практике. И появляются статьи, в которых произведение искусства либо безудержно захваливается, возносится до таких небес, что автор начинает чувствовать себя классиком, которому «все нипочем», либо столь же безудержно и односторонне зачеркивается надолго отбивая у автора, особенно у молодого, даже охоту думать о будущей картине. Одни статьи приучают зрителя смотреть на автора сверху вниз, другие — снизу вверх, если его имя окутывают плотным слоем

До сих пор непонятно, зачем нужно было превозносить талантливый фильм «Иваново детство» так, что тем, кто видел в нем недостатки, становилось не по себе от ощущения того, что он попал в число придворных из сказки Андерсена, не выдающих «новое платье короля». А главное — в этом не нуждался молодой режиссер, которому крайне необходим был серьезный и требовательный критический анализ его первой большой работы

Но это лишь всем знакомые крайности, своего рода выдача индульгенций — одним в рай, другим — в ад. Важно понять другое. С годами подобные приемы критики выработались у многих художников своеобразную болезнь, наподобие «водобоязни», когда любое критическое замечание со знаком «минус» независимо от его справедливости, вызывает чувство протеста. Правда, тут действовали причины и посерьезнее, чем просто недобросовестность или бесталанность того или иного критика. Во времена культа личности Сталина, как известно, анализ слабых произведений или отдельных просчетов художника частенько оборачивался для художника проработкой, приводил к «организационным выводам», что, разумеется, не могло не вызывать скептического и даже неприятия отношения к критике, в том числе и к справедливой. Критик из взматывающего друга художника превращался в «вершителя судеб» в прямом и переносном смысле. В такой атмосфере все призывы ко взаимной

любви художника и критика, естественно, повисали в воздухе

Мы подробно говорим об этом потому, что одними призывами к взаимопониманию и единству критиков и деятелей киноискусства дела не поладишь. Необходимо в полной мере восстановить именно ленинское отношение к искусству и художнику. Сейчас благодаря торжеству ленинских норм и принципов партийной и государственной жизни, когда в корне изменилась творческая атмосфера, это и возможно и необходимо.

Вспомним хотя бы ленинские статьи о Л. Толстом. Глубоко ценя талант великого реалиста, называя его «матерым челопаком», рядом с которым в Европе «поставить некого», В. И. Ленин вместе с тем беспощадно обнажил кричащие противоречия в творчестве автора «Войны и мира» и «Воскресения». И что удивительно: от вскрытия этих противоречий («кричащих») талант Толстого не померк, значение его творчества не понизилось, его моральный и художественный авторитет не убавился, а, напротив, возвысился. И оттого, что читатель узнал об этих противоречиях, интерес его к «Анне Карениной» или «Казакам» не исчез. Более того, как раз вскрытие «кричащих противоречий» помогло Ленину определить творчество Толстого как «зеркало русской революции», как «плаг в художественном развитии человечества». Не упуская в момент идейным момент реалистический, В. И. Ленин наряду с проповедью «толстоинства» увидел в Толстом и гениального художника, давнего «не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные пронаведения мировой литературы».

Как видим, и здесь великий Ленин был диалектиком, оставив нам в последне блистательный образец научного анализа одного из сложнейших художественных явлений в истории человечества, каким является творчество Льва Толстого. Мы все считаем себя в философии материалистами и диалектиками, в искусстве и эстетике — реалистами, но на практике нам иногда не хватает ни первого, ни второго. За примерами ходить далеко не надо. Пожалуй, нет ни одного критика и киноматографиста, который бы не возмущался появлением на экране огромного числа посредственных фильмов, но был бы уверен, что знает причины их «живучести», но до сих пор социальные и эстетические

корни этого «стихийного бедствия» нашего кино толком не объяснены.

Диалектичность подлинно партийной критики заключается в том, что, отстаивая правду жизни, она видит эту правду в развитии, в борьбе нового со старым, в столкновении сильных и слабых сторон таланта художника. Искусство, как все живое, развивается в борьбе противоположностей. Поэтому диалектический анализ, беспристрастная оценка сильных и слабых сторон отдельного произведения или творчества в целом не унижает, а возвышает талант, ибо устанавливает его истинную, а не иллюзорную ценность. Партийная, научная критика, как бы сурова она ни была, — это поддержка, акт волевого доверия к художнику. Белинский любил талант Мочалова, восторгался его исполнением роли Гамлета, но это не мешало ему сделать такой «неприятный» вывод: Мочалов не выдерживает ни одной своей роли до конца в силу «недостатка образованности». Впрочем, наша критика слишком «деликатна», чтобы говорить нелицеприятные вещи художнику именно тогда, когда он этого больше заслуживает. И, заметим кстати, отношение к критике есть тоже признак зрелости и честности художника, так как уверенный (а не самоуверенный!) в своих способностях и избранном пути, он всегда найдет в себе силу посмотреть на свое творчество «со стороны» выскателным взглядом. Нам надо сделать все, чтобы подобная требовательная и бескомпромиссная самопроверка пройденного и сделанного стала бы для художника такой же естественной привычкой, как потребность в труде, пище, жилище. В свою очередь, восстановление ленинских принципов критики обязывает нас устранить налет сенсационности, крикливости, который все еще дает о себе знать и мешает критике выполнять свою роль по консолидации творческих сил в решении общих задач советского искусства.

Борьба за научную объективность критики не снимает вопроса о пафосе и тоне критики. В. И. Ленин определял идею как «п о з н а н и я и стремление (хотение) [человека]...». Вопрос о пафосе критики — это вопрос о ее идейности, гражданской страсти, убедительности. Поэтому индивидуальные качества критика, его вкус и пристрастия имеют немаловажное значение. Все знают, что объективность и беспристрастность критики — это не описательность и бесстрастность.

В. И. Ленин ставил вопрос еще резче и определеннее: без страсти, «хотения» человека невозможна «законченная объективность».

Искусство — не анатомический театр, произведение искусства — не труп, который надо препарировать «критическим» скальпелем. Это «живая страсть», предполагающая «душу живу» (Белинский) и у критика. Мы вообще должны бороться с тем казенным, «регистраторским» стилем, которым пишутся ныне критические статьи, способные убить всякий интерес к фильму, если только статья попала на глаза зрителю раньше, чем он оказался в кино, в театре. Надо учиться у Белинского, Стасова, Луначарского писать так, чтобы каждое критическое выступление было наполнено «дидаграммой восторга» и «энергией негодования».

Споры нет, критика — это одновременно и пропаганда и агитация. Но критика выполняет эту многоликую роль лишь тогда, когда ведется с подлинно научных позиций. Ведь критик, как и художник, о т в е т с т в е н за «зрительскую» судьбу проповедуемых в фильме идей и чувств, за их продвижение к сердцу и сознанию человека. Короче: он ответствен и за самого зрителя — станет ли тот умнее, чище, сильнее, счастливее.

Народность и партийность критики во многом зависят от степени контакта ее со зрителем. Настала пора поставить проблему изучения зрителя, особенностей его художественного сознания, вкуса на научные рельсы. Здесь не обойтись без конкретных социологических исследований. Чтобы воздействовать на психику, сознание и вкусы людей, их надо знать, изучать. Об этом говорил Л. Ф. Ильичев в своем докладе «Научная основа руководства развитием общества» на сессии АН СССР 19 октября 1962 года. Подчеркивая значение разработки проблем о б щ е с т в е н н о й п с и х о л о г и и, Л. Ф. Ильичев отметил, что «в практике нашей воспитательной работы часто не учитываются особенности быта, психологии тех или иных групп населения». Это в полной мере относится и к кино — самому массовому виду искусства, имеющему дело с коллективной психологией. Понятие «советские зрители» — понятие очень широкое, включающее в себя самые разнообразные группы населения. Среди них есть немало таких, для которых кино и вообще искусство — только зрелище, развлечение, не больше. Искусство не долж-

но идти на поводу у отсталой части зрителей. Научное изучение вкусов и запросов зрителя необходимо для того, чтобы кинематографисты не отрывались от «земли», от реального, а не воображаемого зрителя. Иногда можно услышать и прочитать, что вот-де комедию ругают, а ее посетило рекордное число зрителей. Арифметика — вещь убедительная, весь вопрос лишь в том, откуда вести счет: с момента, когда зритель входит в зал, или тогда, когда он выходит с лицом, на котором можно прочитать многое — и досаду, и раздражение, и скуку, и гнев из-за зря потраченного времени.

С изучением зрителя прямо связан вопрос об убедительности, о действительности фильма. Ибо идеи и чувства художника, заложенные в произведении, оживают вторично именно при встрече со зрителем, и если они «дошли», родив «третье качество» — мысли, чувства, поступки зрителей, то труд художника не пропал даром. Ведь о партийности фильма надо судить не только по тому, что заключено в самой ткани произведения, но учитывать также, что донесено до зрителя, воспринято, пережито им. При такой постановке вопроса критическая оценка приобретает общественное значение, так как выражает не только личное мнение критика. В связи с этим встает один практический вопрос. При Государственном комитете по кинематографии действует комиссия по при-

суждению категорий фильмам, выходящим на экраны, в которую входят многочисленные представители общественности. Нам кажется, что деятельность и результативность работы комиссии была бы более высокой, если бы присуждение категорий происходило по прошествии некоторого времени со дня выхода фильма на экран. Она могла бы учесть в своей оценке не только свое мнение, но и мнение зрителей и критиков.

И, наконец, еще одно немаловажное соображение. Мы требуем от критика очень много, и это правильно. Скажем прямо, профессия у критика трудная. Критикуя критику, борясь за ее партийность и народность, надо в то же время давать отпор тем художникам, которые мнят себя непогрешимыми, а свои любой очередной фильм считают очередной ступенью в развитии киноискусства, не считаясь с общественным мнением. Кстати, сами они при случае оказываются куда более реальны в своих оценках и критических статьях, чем их критические собратья. Необходимо доверительно отношение к критике и к критикам. Партия учит, что только в тесном содружестве, на принципиальной, идейной основе, где будет господствовать дух принципиальности и доброжелательности, критика, теория и киноискусство смогут выполнить стоящие перед ними большие задачи по коммунистическому воспитанию советских людей.

Звукооператор — это художник

Отпущели беспокойные дни и ночи перезаписи. Вынесли свой приговор и разошлись чужие техкомиссии. Режиссер и оператор путешествуют со своим детищем по просторным залам министерства, ведомств, учреждений, встречаются со зрителями. О звукооператоре никто не вспоминает, еще больше не тревожит и не беспокоит картина кино. У звукооператора есть время уединиться и поразмыслить. О чем? Хотя бы о своей профессии.

Попробуйте перелистать подшивки киножурнала, просмотреть книги по кино, периодически выпускаемые издательством «Искусство», ознакомиться с тематическим планом работ домов кино — найдете вы там хоть одну страничку, посвященную проблеме звука в кино, работе звукооператора?

Мы не удивимся, если рядовой зритель не назовет ни одного имени звукооператора, запомнившегося ему по той или иной картине. Это даже в порядке вещей. Но вот когда режиссер, поставивший уже несколько фильмов, не знает старейшего талантливого звукооператора, на счету которого не один десяток фильмов, — это весьма печально.

А может быть, профессия звукооператора — совсем не творческая и нет нужды поднимать вокруг этой проблемы шум?

Попробуем разобраться. Что греха таить, многие творческие киноработники считают звукооператора техническим исполнителем тех режиссеров, которые стоят в специальной графе режиссерского сценария, и не более. Попробуй звукооператор сказать директору студии, подписавшему приказ о назначении его в очередную картину, что он по чисто творческим соображениям не хочет работать в этой картине, тот с искренним удивлением посмотрит на него. А как часто подготовительный период проводится без звукооператора! Режиссер даже не вспоминает о нем,

а производственный отдел смотрит на это снисходительными пальцами. Нередко случается и так, что съёмочная группа в течение двух-трех месяцев работает в экспедиции без звукооператора (технику записи не запишет!), и режиссера это ничуть не волнует. А стоит ли тот же режиссер работать без главного оператора или, скажем, без художника? В исключительном случае возможно, а вообще вряд ли «без оператора нельзя!» — категорически заявил он. А вот без звукооператора можно. Искрется ли хоть один случай, когда звукооператор принимал участие в написании режиссерского сценария? Да может ли режиссер допустить мысль, что звукооператор на этом этапе способен оказать ему какую-то помощь, прикести какую-то пользу? Ответ predetermined заранее.

На ведущих студиях страны сейчас склоняются к тому, чтобы один из самых ответственных моментов в создании картины — перепись — осуществлялся специальными людьми — звукооператорами перезаписи, имеющими большой практический опыт на перезаписи фильмов. Попять это в общем-то можно. Перезапись действительно является сложнейшим процессом, требующим от звукооператора не только чисто практических навыков, но и основательных теоретических знаний, а главное — большого вкуса, большой внутренней культуры и отличного слуха. Немало звукооператоров (и не только молодых) проваливалось именно на переписи.

Но есть и еще одно широко распространенное мнение: музыку к фильму, мол, тоже должны писать специальные люди, имеющие в этом деле знания и опыт. Те, кто выступает с подобным предложением, рассуждают вполне логично во-первых, не всякий звукооператор знает и понимает музыку, партитуру настолько хорошо, чтобы делать высококачественные музыкальные записи, во-вторых, звукооператор художественного кинематографа записывает музыку

два-три раза в год, а то и того реже. Вполне естественно, что при таких условиях трудно ожидать высококачественного звучания музыки во всех фильмах.

С эконо­мической точки зрения (когда на каких-то этапах производства картины звукооператора вообще нет, на других этапах — запись музыки и пере­запись, — звук записывается почти по поточно-конвейерному методу) это выгодно. На том же, как это отражается на качестве картины и насколько все это целесообразно, мы остановимся несколько ниже. Пока же попробуем подвести некоторые итоги.

Итак, звукооператор картины вовсе не обязательно или даже обязательно

- а) при написании режиссерского сценария,
- б) в подготовительный период,
- в) иногда в съемочный период,
- г) на запись музыки,
- д) на перезапись картины.

Вопрос вытекает сам собой: можно ли считать профессию звукооператора творческой? Как видите, факты во слишком активно подтверждают это. Что же все-таки остается на долю звукооператора картины? Где сфера деятельности звукооператора-творца как подлинного режиссера звука?

Правда же, положение звукооператора в коллективе, создающем фильм, как и звук в самом фильме, весьма незавидно. Вспоминается такой случай. В режиссерском сценарии был эпизод, который условно назывался «Песня в автобусе». Тридцать мальчишек и девочек, среди которых есть и главные герои, есть и исторические, едут в автобусе и поют ин­тересную, легко запоминающуюся песню. Были ноты, были слова, на сценарии были точно известны характеры героев, исполнители основных ролей тоже были известны. Осталось только записать эту песню на пленку и приступить к съемке.

Звукооператор, мечтавший записать эту песню так, чтобы она прозвучала в фильме как подлинная кинопесня, спросил режиссера и оператора дать ему подробную экспликацию этого эпизода. Звукооператор хотел, чтобы режиссер и оператор сделали под нотами или под каждой строфой песни подробную расквдровку, из которой было бы видно, что будет изображено на экране в любой момент звучания песни: портрет мальчика, девочки или солиста, пальцы, бегущие по клавиатуре аккордеона, шабарабанные палочки. Вооруженный подобной экспликацией, выражающей режиссерское видение этого эпизода, звукооператор записал бы песню так, что в нужный момент над общим звучанием прева­лировал бы голос того, кто проходит на экране крупным планом. Можно было бы заставить «работать» как-

дую строфу песни. Да и сама она несомненно прозвучала бы живее, ярче!

Но всего этого не произошло. Режиссер и оператор совершенно искренне пожимали плечами, считали просьбу звукооператора какой-то блажью. «Зачем это?» — говорили они и даже не пытались выслушать его страстные доводы.

И вот звукооператор записал песню. Записав хором, так, как записать бы ее для радио или грам­пластинок. Но не для кино!

Картина теперь на экране. Камера плавно панорамирует по лицам ребят: вот девочка открывает рот (поет, стало быть), но ее не слышно, а где-то за кадром громыхает хор; вот мальчик — тоже поет, а его не слышно; вот во весь экран широко растягиваются мехи аккордеона, но его тоже не слышно.

Уберите этот эпизод из фильма, и в драматургии картины ничего не изменится, потому что ее создатели не подметили конкретного отклонения и ничего ни у одного из тех, кто появился в этот мин­утный план на экране, ибо актеры, а вместе с ними и режиссер думали, снимая эпизод, что действие происходит где-то там, за кадром. Весь этот эпизод не обогатил сюжет ни на йоту. Сто сорок драгоценных киносекунд пропало зря!

А ведь просьба звукооператора не была сверхъестественной, и он не открыл ничего нового. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить хотя бы знаменитые комедии Г. Александрова, поставленные еще четверть века назад!

К сожалению, приведенный пример с песней в автобусе довольно типичен. В большинстве наших фильмов не только хоромая песня, но и сольный стал пустым диалогическим, вставным номером.

И как хорошо было бы вспомнить сейчас некоторые наши давние традиции! Например, прозвучавшие на весь мир песни Максима из знаменитой трилогии (в них — он сам!), колыбельную на «Цирке», на фоне которой проходит целая галерея портретов людей, песня на кинокомедии «Волга-Волга» и многое другое.

Словами одного звукооператора, будь он хоть семи пядей во лбу, здесь не обойтись. Необходимо творческое сотрудничество режиссера, композитора, оператора и звукооператора.

А сегодня, что греха таить, большинство режиссеров, молодых в особенности, во многом в звуке тех возможностей, которые помогли бы раскрыть образы своих героев еще глубже, сделать пластичнее монтаж всей картины, динамичнее развить сюжет.

И сам по себе факт, что режиссер отказывает звукооператору в экспликации отдельного эпизода (я не допускаю мысли, что режиссер мог не «увидеть» сцены из своей будущей картины) и аргументирует

это тем, что, мол, из зрителей никто не обратит на это внимания, заставляет задуматься. Действительно, вполне возможно, что никто из зрителей не обратит бы внимания на звуковую композицию, если бы она удалась звукооператору. Но зато эмоциональное воздействие на него было бы куда сильнее, артист гораздо ближе почувствовал бы героев фильма, больше поверил им...

Стоит ли говорить об операторе (жестати, окончившем ВГИК!), который никак не может понять, что несинхронной камерой «Конаас» нельзя снимать несинхронные диалогом синхронные планы, и тем более под фонограмму; что в момент монтажа негатива, когда перезавись уже закончена и идет печать копий, нельзя заменять в негативе отдельные планы изображения. Причем иногда дело принимает авиодотический оборот: оператор, считая отказ звукооператора замесить данный план прихотью, объясняет это его плохим характером и «потухловку» (!) замесляет сам в негативе. Правда, на следующий же день, когда все смотрят изготовленную таким образом копию на экране, то сразу обнаруживают несинхронность реплик и шумом как раз в том эпизоде, где произошла замена плана. В лучшем случае на место нового тогда ставят старый план, а худшим — инспектор ОГК запрещает дальнейшую печать копий и требует от звукооператора перезависать чистей!

Композиторы А. Лепин и Н. Богословский в свое время выступили в печати с большими статьями, в которых с глубокой болью говорили об отношении режиссеров к музыке, о тех условиях, в которых приходится работать композиторам в кино, о самой записи музыки. Остановился на последнем.

Как часто слышим мы в фильмах бледное, вялое звучание оркестра. Ухо музыканта уловит и еще больше: вот валторна «киссанула», вот виолончель начала скрипки, а вот не вовремя вступил хор и т. д. Порой все это можно услышать сразу в одном фильме. Спустя неделю после митинга, а иногда и на следующий день, композитор хватается за голову, услышав своей музыки. Дирижер соглашается, что можно было бы записать лучше. Но поздно. О новой записи не может быть и речи!

Дело в том, что условия, в которых происходит запись музыки к кинокартине, нельзя впадать в нормальность. По существующему порядку звукооператор должен записать десять минут (!) полезного звучания за трехчасовую смену. Каждый музыкальный номер можно записывать только четыре раза, если звукооператора, композитора, дирижера или режиссера не устраним ни один из четырех дублей, то записывается пятый, который идет как новый номер и соответственно оплачивается съемочной группой. Естественно, директор группы лезет

в самом исключительном случае позволить записать пятый дубль. А если учесть, что в картине от двадцати до тридцати музыкальных номеров и что под микрофонами расположился большой симфонический оркестр, да еще хор человек в сорок с солистами, то о творческой работе звукооператора, о каком-то поиске не может быть и речи. Только по апробированному пути, только по проверенному трафарету! Попробуй звукооператор замешкаться в такой обстановке хотя бы на одно мгновение, как сразу же со всех сторон услышишь возмущенные возгласы: «Время! Время! Быстрее! Почему не пишешь?!»

И звукооператор пишет. Композитор, дирижер, звукооператор, сами музыканты слышат и прекрасно понимают, что делается халтура (уж если говорить по большому счету!), но какая-то дьявольская инерция движет весь этот механизм записи по укоренившимся традициям, и никто не в состоянии приостановить его и заставить работать в новом ритме и новом качестве.

Почему симфонический оркестр филармонии готовит свою программу в течение нескольких недель, иногда всего лишь для одного концерта, всего лишь для двух тысяч слушателей, а музыка, которую слушают десятки миллионов кинотеатров, должны предстать перед ними в столь изобретном и неадекватном виде?

Может ли в существующих условиях идти речь о репетициях оркестра перед записью музыки для кинокартины? Может ли быть записан оркестр высочайшего качества, когда за десять минут до записи оркестранты впервые знакомятся с партитурой, да и сам дирижер едва успевает зачитать, на сколько четвертей следует дирижировать; когда звукооператор не имеет возможности обсудить с композитором и дирижером качество пробной записи хотя бы основных музыкальных номеров? Да и конце концов и самому звукооператору необходимы репетиции, если он хочет хорошо записать оркестр!

Именно в таких условиях появляются такие улитки-звукооператоры, которые готовы любой музыкальный ансамбль, хор или оркестр записать в любом помещении. Критерием для них служат не акустические условия, а фактическая площадь — лишь бы разжестились на ней все непознатели. Такие звукооператоры никогда не сходят с режиссером, они всегда «выручают» администрацию и тем самым обеспечивают себе репутацию «хороших парней», которые «все могут». Стоит ли говорить о том, как губительно отражается на качестве фонограммы такое непрофессиональное, истребительное отношение к своей работе.

Именно такие условия порождают солистов, которые по пути из дома в концертный зал забегают еще на киностудию и за несколько минут разучивают и

записывают на пленку песню. Песню, которую будут слушать миллионы кинозрителей! И те же солдаты придут и согласятся исполнить в концерте песню или оперную арию, с которой познакомились за пять минут до выступления.

Даже у некоторых дирижеров и композиторов вырабатывается в этих условиях ремесленно-техническое отношение к работе в кино.

А как, например, можно классифицировать такое явление, когда после начала репетиции не прошло еще пяти-десяти минут (в репетиции принимают участие всемирноизвестный человек оркестра и сорок человек хора!), а отдельные оркестранты уже начинают выкрикивать с места: «Дайте писать! Почему не пишем?!» И если звукооператор скромно заметит, что еще не все получится, что нужно еще репетировать, то те же оркестранты бросают: «Это так не получится», и кидают на аппаратуру записи, на звукооператора! К счастью, таких музыкантов единицы.

Запись музыки — исключительно важный этап в создании кинокартины. От того, как прозвучит музыка в фильме, во многом зависит его успех или неуспех. А ведь очень часто композитор, отправляясь на запись музыки, не видел еще окончательно смонтированной картины. Мне кажется, что перед записью музыки не только композитор, но и дирижер, а может быть, даже и некоторые солдаты, которым предстоит исполнить ответственные партии, должны ознакомиться с кинопроекцией целиком и просмотреть еще и окончательном монтаже.

Есть, конечно, съемочные группы, которые записывают музыку в условиях творческой обстановки, когда на первый план ставятся не количественные записанные минуты, а качество исполнения, качество записи. Но, к сожалению, такую обстановку записи нельзя назвать типичной для нашего кинематографа.

А к подпольному большинству выпускаемых фильмов музыка записывается именно в тех условиях, о которых говорилось выше. Многие товарищи, оправдывая существующую систему, говорят, что, во-первых, никто из зрителей ничего не понимает в записи музыки и звучании оркестра и т. д., ну, а во-вторых, качество звуковоспроизведения в кинотеатрах таково, что даже самая лучшая музыкальная запись прозвучит в кинозале как посредственная. Ни с тем, ни с другим нельзя соглашаться. Мы все имеем право и не должны допускать небрежности и незавершенности в своей работе. Если тридцать лет назад в фильме Г. Александра «Веселые ребята» наш народ устами пастуха Кости Потехина мог сказать: «Сегодня — пастух, а завтра — музыкант!» — то мы должны заявить, что это завтра давно пришло, и в своей работе мы должны рассчи-

тывать на культурного, всесторонне развитого и бесспорно музыкального зрителя. А ссылка на технику — шпана основная, хотя бы потому, что техника совершенствуется быстрыми темпами и в широких масштабах; в современных кинотеатрах установлена прекрасная звукопроизводящая аппаратура, способная передавать все звуковые нюансы, записанные на пленку. Вспомним, к примеру, фильм-оперу «Евгений Онегин». Даже в небольших кинотеатрах второго эшелона зритель имел возможность оценить блестящую работу звукооператора Г. Эльберта, в немалой мере обеспечившего успех фильму.

Существующая система записи музыки для кинофильмов неудовлетворительна. Об этом говорят композиторы, дирижеры, звукооператоры. Об этом свидетельствует качество звучания самих фильмов.

Несколько слов хочется сказать о творческом взаимоотношении режиссера и композитора, поскольку звукооператор некоторым образом тоже причастен к этому этапу работы.

Пусть режиссеры и композиторы обвинят меня в упрощенном взгляде на вещи, но, право, очень часто композитор лишь приблизительно знает отснятый материал и по сути дела пишет музыку по таким примерно ориентирам, указанным режиссером: «17,5 метра — тревожная музыка... 9 метров — веселая тема... 1,5 метра — бравадный марш (!) и т. д.

Давая такой заказ, режиссер сам еще не вполне представляет, как будет выглядеть его картина в окончательном монтаже. Что же в результате получается? Примерно следующее. У композитора готовит партитура всей картины, и переписчики, по смыслу гла, переписывают ноты для оркестра. Ведь за три-пятьдесят — запись!

А у режиссера, который видел последний раз композитора неделю или две назад, произошли изменения в монтаже картины. Какие-то эпизоды подсократились, какие-то расширились, и композитор узнает об этом по телефону или по записке: что было вначале, оказалось в конце или где-то в середине. Сейчас бы самое время отложить запись на неделю-другую и еще раз детально продумать музыкальную драматургию фильма, где-то поправить инструментальную, откорректировать партитуру. Но увы! Сроки поджимают! А о такой роскоши, как проверка монтажа картины на зрителях, музыкальная перетонировка отдельных эпизодов, тщательная отделка монтажа, да и просто нормальная подготовка к записи музыки, к переписке, не приходится и мечтать. И вот прямо во время записи композитор и дирижер выбрасывают из музыки огромное количество тактов или увеличивают темп исполнения, чтобы двадцатиметровый музыкальный ролик сделать пятнадцатиметровым. А если требуется, скажем, уменьшить на десять-пятнадцать секунд или более звучание, то

соответственно или повторяется какая-то музыкальная фраза, или же весь номер исполняется в более медленном темпе. А если какой-то эпизод картины, для которого предназначался определенный музыкальный номер, в окончательный монтаж не вошел, то эта музыка после недолгих размышлений подкладывается под другой. В подобном случае музыка является чисто иллюстративным компонентом, она уже не вылетается органически в ткань всего фильма, не является его неотъемлемой частью, не несет драматургической нагрузки.

Но этим дело не ограничивается. Страдает звуковой строй фильма. Благодаря всем этим перестановкам музыкальных номеров, а также искусственному латированию или укорачиванию отдельных номеров на переизменен становится очевидным, что музыка «работает» не в том ключе, какой предполагал изначально режиссер, и теперь он просит звукооператора сделать музыку как можно тише. И вот большой симфонический оркестр и всемирно известный дирижер проваливаются через контрольные аппараты! Для композитора это удар в сердце. И ведь он то не рассчитывал на столь тихое воспроизведение! Если бы он знал, что музыка его будет звучать как далекий фон, он, видимо, никогда бы не ставил оркестра и дирижера. Иначе, а может быть, и музыку написал бы иную.

Классическим примером же не бы служить для режиссера и композитора творческий дружок и рабочий таких корифеев, как Г. Мейнфельд и С. Приюффе, таких выдающихся новаторов кино, как М. Дунаевский и Г. Александров. Но, увы, видимо, не все и не всегда в них вспоминают.

И еще. Для большинства выпускаемых фильмов назначают подлый состав большого симфонического оркестра. Стоит подумать, всегда ли это необходимо? Это не только стоит больших денег, но и иногда просто ухудшает качество картины. Практика показывает, что для записи киномузыки достаточно средний или даже малый состав симфонического оркестра. Не всегда, но в большинстве случаев. Не говоря уже об экономии средств. Ах, если бы за счет этой экономии увеличить время для репетиций, необходимых в такой мере и оркестру и звукооператору! Правда, это существующим образом отразится на качестве музыкальной фонограммы.

Не совсем правильно было бы во всех звуковых фильмах винить режиссера, композитора или оператора. Поговорим о самих звукооператорах. Прежде всего откуда они берутся? Ни один из киновузов не занимается специальной подготовкой звукооператоров, если не считать одного экспериментального курса, который был выпущен Ленинградским институтом

киноинженеров в 1958 году. В основном приток звукооператоров осуществляется за счет инженерных звукотехнических работников студии. Причем, считается так: кто дольше «дысидел» в инженерах (пять-десять-пятнадцать лет), тот и может идти в звукооператоры. Не здесь ли корень зла? Не потому ли большинство выпускаемых на экраны картины столь стереотипны по использованию звука? Бесспорно, можно назвать не одного талантливого звукооператора, в прошлом инженера, но все-таки думается, что звукооператоров должен готовить ВГИК, так же как режиссеров и операторов. Старый спор, кто же такой звукооператор — технический работник или творческий, — практика давно уже решила. Технические знания звукооператору необходимы — это факт, но в еще большей мере ему необходимо глубокое знание музыки, оркестра, режиссуры и драматургии, истории кино, театра и т. д. Коротко говоря, если сам звукооператор не поднимется (в самом широком смысле этого слова) до необходимого профессионального уровня, трудно всерьез говорить о действительно творческом сотрудничестве звукооператора с режиссером, композитором или сценаристом.

Отсутствие этих данных, по-моему, и приводит к тому, что звукооператор картины восточнее отстраняется от записи музыки и от переаппетов, то есть от самых сложных, самых ответственных, но и самых интересных этапов работы. Но это не выход из положения. Звукооператоров нужно готовить специально. И мне кажется, что такая возможность существует.

Прошло уже свыше тридцати пяти лет с того дня, как кино заговорило. Отличается ли звуковое оформление современного фильма от фильмов прошлых лет? Да. В техническом отношении (запись и воспроизведение) звуковое кино совершило огромный качественный скачок. Но художественно-эстетическое использование звука в кино отстает от требований современного кинематографа и от тех возможностей, которыми мы располагаем. В каждом фильме есть звук шагов, звуков, слышимые диалог — словом, есть все шумы, работы подчеркивающие содержание экранного действия. Это тоже необходимо. Но не это главное. Нет или почти нет звукообразительных решений отдельных эпизодов, характеров, сцен. Режиссеры, не говоря уже о сценаристах, очень редко прибегают к использованию звука как яркого средства художественного выражения. А ведь и 30-х годах, когда звуковое кино переживало свое становление, сколько было в кинематографических кругах горячих схваток и споров о том, каким должен быть звуковой фильм, как использовать звук в фильме! Давно уже утихли споры, но нет и сейчас

В связи с этим вспоминается интересный пример использования звука в фильме, и в частности шумов, предложенный Вс. Пудовкиным и приводимый в книге Ю. Закревского «Звуковой образ в фильме».

На экране заросший травой пустырь. Пришел сюда молодой человек, остановился и задумался. И вдруг, и тишине рождаются индустриальные шумы, сначала очень тихие и простые, потом к ним присоединяются шумы работающих станков, а в них влетают все новые и новые шумы, они становятся отчетливее и громче. И вот уже шумит целый завод. А на экране все тот же человек, стоит и думает. Не сказано ни одного слова, а нам ясно, о чем думает этот парень!

Может быть, сейчас такое решение эпизода воспринимается как примитивное, но зато со всей очевидностью выступает творческий подход к возможностям звуковой палитры. Нам, кинематографистам 60-х годов, есть смысл запово извлечь и переосмыслить проблему звука в кино, обернуться назад и подпитать опыт лучших режиссеров и звукооператоров.

Необходимо, чтобы критики и киноведа в своих статьях не ограничивались выбором мастерства и творческих позиций режиссера и оператора, а наряду с этим разбирали бы и работу звукооператора. Пора прекратить смотреть на звукооператора как на техника, который «крутит ручки на пультах» и следит

лишь за тем, чтобы не скрипели полы в декорации, да стрелка индикатора уровней не залетала бы за сто процентов!

Звуковой кинематограф воспитал таких блестящих звукооператоров, как лауреат Государственной премии, заслуженный деятель искусств А. Шаргородский, лауреат Государственной премии В. Попов, С. Минервин, Б. Вольский и другие. Много творческих побед, особенно в музыкальных фильмах, одержали звукооператоры Е. Капкевич, В. Зарин. Полна неутомимых поисков и смелых экспериментов каждая новая работа Л. Трахтенберг, Я. Харон. А как тонко и с какой живой правдой передает звуковую палитру картин природы звукооператор Д. Флянгольц!

Каждый из них — это яркая творческая индивидуальность с особым, только ему присущим почерком. Но даже кое-кто из этих мастеров в последнее время много делает открытий в своих работах.

Сценарист, режиссер и композитор должны больше думать о существовании работы звукооператора, искать и вскрывать возможности использования звука в кино, активнее приобщать звукооператора к работе не только в съемочный период, но и в подготовительный, а иногда и в процессе написания режиссерского сценария. Профессия звукооператора несомненно творческая!



ПОЗДРАВЛЯЕМ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ И РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
ИСКУССТВО КИНО РАДЫ ПРИВЕТСТВОВАТЬ ЗАМЕЧА-
ТЕЛЬНОГО ХУДОЖНИКА КНИГИ НАШЕГО ЛЮБИМОГО
СОТРУДНИКА С. Б. ТЕЛИНГАТЕРА В СВЯЗИ С ЕГО Ю-
БИЛЕЕМ

Дружеский шарж
Кузнецов

И ВАЙСФЕЛЬД

«Киноправда» и просто правда

«Киноправда» — вот слово, которое не сходит со страниц кинематографических журналов Запада, вот лозунг, который последнее время стал особенно популярным среди зарубежных мастеров кино. К нему присоединяются и те, кто прямо и открыто заявляет о своей антибуржуазности, о своем стремлении создать новую революционную кинематографию, и многие из тех, кто объявляет себя стоящими вне политики, вне борьбы стилей, художественных направлений и взглядов на жизнь.

Французская «новая волна», которая включала самых разнообразных художников — от действительно ищущих обновления жизни и искусства до благонамеренных и благочестивых сторонников банально-доходного буржуазного кинематографа, новое американское кино, объединившее молодежь, которая пыталась рассказать правду о пороках американского образа жизни; английское «свободное кино» и другие — все они говорили о «киноправде».

Характерен в связи с этим возросший интерес к Дзиге Вертову, к его кинематографическому наследию.

Американский журнал «Филм калчер» поместил в одном из своих последних номеров большую подборку, посвященную Дзиге Вертову, опубликовав его дневники из архива, размышления о его творчестве. Там же напечатана малозвестная фотография Вертова, присланная по просьбе редакции вдовой режиссера Е. М. Свиловой. Режиссер был схвачен объективом в момент, когда высоко подпрыгнул над землей. Весь собранный с веселым огоньком в глазах, он сам

как бы являлся воплощением непосредственности, живости, человеческого темперамента, веселого озорства. Шутливая фотография исполнена смысла: художник даже видом своим восстает против академической многозначительности и скучной стопанности в творчестве.

Нередко художники, обращавшиеся к самой действительности под лозунгом «киноправды», создавали антикапиталистические произведения, убеждавшие своей искренностью. В таком, например, фильме, как «400 ударов» Трюффо, ощущался трагизм судьбы рядовой семьи, испытывавшей на себе действие буржуазной нравственности и буржуазных представлений о человеке.

Что же собой представляет «киноправда»?

●

Обратимся сначала к первоисточнику — Дзиге Вертову. Для него съемка «жизни врасплох», острота зрения «киноглаза», стремление обнажить скрытые токи жизни были выражением его необычайной страстности, глубокой веры в человека, жажды показать новое, социалистическое и способствовать всемерному росту, утверждению этого нового в самой жизни.

Равнодушные и киноправда несовместимы; точность документа, достоверность факта и величайшая страстность в его оценке — вот тот синтез, который отличает творчество и размышления Дзиги Вертова. Для него, для советского художника, творчество — это борьба, действие, убежденность. Вот что Вертов писал в неоконченной книге «Киноки. Переворот».

«Что такое киноглаз? Это прежде всего стремление лучше увидеть, стремление разглядеть убегающее видимое при помощи киноаппарата, стремление углубиться в жизнь».

Статья написана автором на основе его выступлений на симпозиуме «О реакционных концепциях современной буржуазной эстетики кино».

до такой степени, чтобы понятие «интиминое» перестало существовать»

Автор оперирует словами: «увидеть», «углубиться», «разъяснить»; они выражают активность его мысли, устремленность навстречу нерешенным проблемам.

Дальше Вертов пишет: «Киноглаз» — это боевой клич киноков — людей, жаждущих увидеть и подготавливающих зрение масс».

Художник наблюдает, сопоставляет факты объективной действительности, анализирует их сущность, выявляет то, что ему дорого. В отборе, оценке, в принципах монтажа, в ракурсах воплощается его поэтически взгляд, его жажда действия, его желание передавать и подготавливать «зрение масс».

Увы, у иных наших западных коллег, искренне поклоняющихся перед Вертовым и убежденных, что они как бы продолжают его начинания, существует иное представление о художнике и о действительности.

Прежде всего сама действительность из-за ее изменчивости, из-за постоянного движения объявляется условной, как бы несуществующей и непостижимой.

Зигфрид Кракауэр в своем фундаментальном труде «Природа фильма» пишет:

«Произведения Пруста оставляют нас в убеждении, что человека как целого не существует и что невозможно познать человека, потому что он изменяется в то время, как мы пытаемся прояснить наше первоначальное впечатление о нем» (стр. 298).

Кракауэр приводит высказывание Ауэрбах о том, что новым романам присуща субъективность, неопределенность смысла «интерпретируемая символика». Приведя эти слова Ауэрбах, Кракауэр замечает от себя: «Это же может быть сказано о фильмах Феллини».

Такие произведения современной литературы и искусства создают впечатление у читателя и зрителя, что «мира как целого не существует; скорее он состоит из отдельных клочков, случайных событий» (стр. 297).

Итак, не существует объективных ценностей и объективных критериев оценки их, как видим, проблемы, возникающие перед современным человеком, о которых пишут эти западные теоретики, ввергают их в состояние полного отчаяния.

Мишель Мениль в «Эспри» в статье под многозначительным заголовком «В поисках значения» пишет, отчаявшись, по-видимому, во всем.

«Мы не в состоянии измерить реальность .. стать хозяевами реального, овладеть им, дав ему название...» Новое французское кино, как и новый роман, по мнению автора, «приобщают нас к этому головокружению, к этой тоске».

Порыв, страсть, жизнелюбие, оптимизм на одном полюсе, отчаяние, бессилие, тоска — на другом, объединяются, оказывается, одним понятием, не терпящим никаких компромиссов, понятием «киноправды»!

Мне могут сказать, что отвлеченные заявления того или иного журналиста или даже крупного исследователя не могут служить основанием для столь обаяющих обобщений, но такое возражение было бы неосновательным. Во-первых, подобных высказываний десятки и сотни, они-то не являются «клочками» случайных настроений. Выступления защитников безысходности в искусстве и жизни не отличаются «зыбкостью» и неопределенностью смысла, в них нет и тени «интерпретируемой символики», нет изысканных недоговоренностей. Это позиция, которая последовательно в течение многих лет защищается с той же энергией в научных трудах, как и в случайных интервью с репортерами.

Но на мгновение станем на позицию нашего воображаемого оппонента, утверждающего, что не надо принимать во внимание весь этот поток разнообразных оценок, прогнозов, претенциозных деклараций, на мгновение отвлечемся от критической литературы и журналистики и обратим свой взгляд только на киноискусство, только на экраны мира. Разве нет в них проповеди безысходности, «головокружения» и «тоски», о которых пишет Мишель Мениль! Разве таланты многих режиссеров и сценаристов не подчиняются этой тенденции пессимизма! Разве не бывает так, что в одном произведении художника сосуществует и честный протест против несправедливости капиталистического мира, и достоверные факты, и самая низкопробная бульварщина, пытающаяся убедить нас в ничтожности человека!

Бесспорное и очевидное тому подтверждение — американская картина «Гневное око». В ней есть убедительные, достоверные, талантливо решенные эпизоды из современной жизни США. Но в финальной части картины, следуя фрейдистским домыслам, создатели фильма вводят сцены, лишённые всякой достоверности и тени таланта.

Мне кажется примитивным представление о том, что книга или тем более журнальная статья может непосредственно определить художественный облик произведения. Связи между эстетикой и искусством, между кино-теорией и кинопрактикой и более сложные и более глубоки. Но финал «Гневного ока» представляется мне грубой и примитивной иллюстрацией к высказываниям неофрейдистского толка.

«Гневное око» не единственный пример кричащего противоречия в творчестве зарубежных художников, даже тех, кто пытается честно осмыслить свой долг перед зрителем.

Иногда видимая достоверность представляет собой лишь некий эстетический прием. Так, итальянская картина «Грязный мир» содержит много чрезвычайно интересных съемок. Автор сопоставляет кадры, изображающие первобытного человека (снятые в тех местах, где на нашей планете сохранился еще такой быт), с кадрами из жизни современного человека. Каждая съемка, взятая в отдельности, выглядит достоверной. Но «угол зрения» автора вырывает правду изнутри. Нам стремятся убедить в том, что люди ничтожны, ими руководят животные инстинкты. Автор фильма клеветает на человечество. В одном эпизоде фильма «Грязный мир», когда режиссер покидает предвзятую тенденциозную позицию, он начинает говорить правду. Я имею в виду съемки на атоле Бикини, где производились испытания американской атомной бомбы. На экране мы видим, к каким чудовищным нарушениям естественных связей приводит эти эксперименты, как уничтожается на земле Жизнь. Птицы ведут существование кротов: они зарываются в землю. Рыбы прыгают на деревья. Инстинкт самосохранения влечет их подальше от воды. Черепаха потеряла чувство ориентации: она движется не к воде, а в глубь каменистого острова и гибнет от жажды.

Узость кругозора, бесплодность стандартного мышления предстают в «Грязном мире» с такой поразительной отчетливостью, с хрестоматийной наглядностью именно потому, что режиссер в отдельных моментах порывает с беспринципностью коммерческого «реализма» и наблюдает мир, как киножурналист, который увидел грозящую нашей планете опасность и потрясен этим.

Только разрыв с предрассудками, широко насаждаемыми буржуазной философией и киноэстетикой, может поставить художника

одна на один с жизнью, с ее действительными вопросами, с действительными потребностями современного человека.

Мишель Мордор в журнале «Синема», говоря о «киноправде», верно заметил:

«Можно извратить мнение зрителя в этом кино так же, как это можно сделать в другом, но здесь можно даже больше извратить это мнение в том смысле, что извращению придают характер свободы... Можно прийти к крайне реакционным результатам, сохраняя при этом иллюзию прогрессивных намерений».

Итак, тенденция к киноправде в современном зарубежном кино порождает противоречивые явления, с одной стороны, подлинную правду, с другой — «киношную».

Поиски действительной правды вызывают к жизни новые кинематографические формы, устойчивые и неустойчивые. Нельзя с высокомерием всезнаек осуждать эти поиски только потому, что не так создавали картины Эйзенштейн, Дзаваттини или Вайда. На наших глазах возникают новые типы кинопроизведений, фильмы-романы, фильмы-обозрения, фильмы-интервью.

Вертовский прием съемки подлинной жизни, обогащенный современными традициями кино, находит все более широкое распространение в разных странах, и не только в социалистических. Режиссер Жан Руш пишет во французском журнале «Имаж э сон» как участник дискуссии на тему «Киноправда и реализм»:

«Если мы с Эдгаром Мореном поместили «Хронику одного лета» под рубрикой «Киноправда», то мы это сделали в качестве дани одному из самых фантастических предшественников кино — Дзиге Вертову. Мы считали свою работу, разъезжая со своей камерой-глазом и микрофоном-ухом, как нечто такое, что он бы сам хотел сделать, ибо сей Жюль Верн кинематографа изобрел методы кино съемки, которые не могли быть претворены на практике в его время». (Заметим в скобках, что Вертов, несмотря на технические затруднения, претворял на практике свои методы!)

Однако участники дискуссии, организованной журналом «Имаж э сон», отдавая должное Вертову, не вполне осознали сущность сделанного им открытия в области документального кино. Иными из них казалось, что Вертов мечтал о механической записи реальности, а не о ее осмысленном исследо-

вания, что авторское вмешательство, определенность концепции — это от лукавого.

Ф. Шевассю, например, говорил, обращаясь к Рушу

«Можно различать две концепции реализма. Одну можно назвать синтетической, то есть тенденцию режиссера, который, думая, что он знает правду, составляет ее из фиктивных элементов (съемка по задуманному плану и с определенной целью, независимо от направленности плана и цели, именовалась на этой дискуссии «фиктивной» или «лживой». — И. В.), другую — аналитической, которая мне представляется вашей и заключается в механической записи реальности с тем, чтобы при монтаже сделать выбор среди элементов правды...»

Подобные противопоставления синтеза и анализа, на мой взгляд, искусственны. Порой они мешают художнику передать на экране самый высокий смысл, поэтическую идею изображения. В той же «Хронике одного лета» Руша есть замечательные, искренние, убеждающие интервью — скажем, трагический рассказ женщины о своей скорбной судьбе. Но фильму этому все же не хватает того, что Лев Толстой называл единством нравственного отношения к жизни.

Своеобразное невмешательство режиссера в процессе съемок делает поведение снимаемого героя-неактера более свободным, искренним. И это хорошо! Но невмешательство немыслимо, когда речь идет о философии картины, ее нравственном назначении.

Видимо, для Руша не так уже все безлестно ясно, как для его восторженного поклонника, цитированного выше Ф. Шевассю. Многие проблемы творчества в кино его тревожат. Руш задумывается, например, над фильмами Эйзенштейна. Руша не убеждают измышления неких журналистов, которые считают, будто в незаконченном фильме Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!» кадры недостоверны, «лживы», только потому, что сняты не хроникально, а воссозданы на съемочной площадке.

Руш пишет по этому поводу:

«Реконструкция может быть чем-то реалистическим. Возьмем для примера «Да здравствует Мексика!» Эйзенштейна. Для нас, этнологов, это потрясающий пример. Такие фильмы считают лживыми. Но Эйзенштейн силой своего большого таланта сумел с помощью лживых элементов, которые он воссоздал, создать о Мексике фреску, которую

все мексиканцы считают самой правдивой». Еще одна характерная подробность дискуссии. Один из ее участников — Жан Луи Шера — сказал:

— Для меня единственная киноправда — это камера, которая спрятана в большом магазине и наблюдает за ворами.

На это Руш резко ответил:

— Да, но такой кинематограф не представляет никакого интереса.

Не представляет, по-видимому, потому, что истинный художник — это не сыщик и не коллекционер фактов, но мыслитель, борец, если угодно, исследователь.

Ко всем серьезным поискам истинности, глубины нужно относиться, как мне кажется, не только с терпимостью, но и с огромной благожелательностью, с пониманием неизбежности и необходимости переломов в языке, композиции фильма, вызванных познанием художником самой действительности.

А вот в отношении «киноправды», лишь имитирующей действительность или, того хуже, искажающей ее, «киноправды», которая представляет собой лишь иллюстрацию к идеалистическим поучениям, к киноэстетике пессимизма, мы должны относиться с непримиримостью и нетерпимостью.

Нетерпимость к пошлости и буржуазности наш кинематограф воспринял от Толстого, Чехова, Горького. Она органически присуща каждому большому художнику, верному действительности: Эйзенштейну и Чаплину, Вертову и Дзаваттини, десяткам и сотням мастеров кино на всех континентах.

В процессе спора, борьбы кинематограф должен совершенствоваться свое оружие, если надо — ломать технологические каноны, чтобы передавать на экране внутренний смысл событий, поведение, труд человека.

Йорис Ивене рассказывал однажды о том, как он вместе с кубинскими кинематографистами снимал переселение рыбаков в новые дома. Он советовал своим молодым друзьям, снимая, чувствовать себя рыбаком, снимать, так сказать, изнутри, создавая контакты между героями и зрителями, находить новые творческие решения.

Ежедневно на всех континентах тысячи кинокамер, включенных энтузиастами, создают на целлулоиде достоверную летопись революционного преобразования планеты.

Они передают правду — земную, человеческую, народную, которая сильно, очень сильно, отличается от «киношной».

ВЫСОКОЕ НАПРЯЖЕНИЕ

С искусством художника в кинематографе становится неотделимым от творчества режиссера и оператора. Его видение мира, его ощущение образного строя фильма оказывает все большее и большее влияние на режиссерское и операторское решение.

Одним из художников, наиболее активно воздействующих на художественное решение фильма, является Борис Константинович Немечек, выставка работ которого была организована в этом году Московским союзом художников.

Немечек предстал на лей эрелым мастером, нашедшим свою генеральную тему, воплощению которой он посвятил много лет упорного, целеустремленного творческого труда.

Совместно с художником Л. А. Шенголиа он выступает в фильме «Тарас Шевченко», за что удостоивается Государственной премии. Затем он успешно решает изобразительные задачи в фильмах «Костер бессмертия» (о Джордано Бруно), «Под золотым орлом» по Ярославу Галану и в ряде других. Параллельно с работой в кино Немечек выступает как театральный художник, создав оформление к пяти спектаклям театра имени Франко, а также как график и книжный иллюстратор.

В истинном творческом единении художников друзей и сверстников протекает работа Григория Чухрая и Бориса Немечека над «Взглядом о солдате». Изобразительному решению фильма уделено на выставке большое внимание.

Глядя сегодня на эскизы и раскраски к этому фильму, вновь попадаешь в мир его образов, ощущаешь все своеобразие его лирической интонации.

Из раскраски первых незабываемых кадров фильма, когда глазами насмерть перепуганного парнишки Алешки Скворцова зритель воспринимает весь мир перевертывающимся вместе с немецким танком. Этот образ как клинок врезается в сознание.

Немечеку свойственно отыскивать зрителю мир фильма через восприятие его главных героев, через их эмоциональную природу. Так мыслится ему

вся красочная цветовая структура фильма «Чистое небо» (и сожалению, на экране цветовая партитура оказалась скомканной). Все лирические любовные сцены Саши и Алексея решались им в тесном содружестве с оператором С. Полуяновым в синих, синне-зеленых и голубых тонах. Такова колористическая гамма сцены встречи обоих героев в бомбоубожище при свете синих ламп; так же решены лестница вмерзшего в лед парохода, синне-серый сумрак комнаты. Художник добивался здесь общей цветовой гаммы не только в декорациях, но и в костюмах.

В отличие от любовно-лирической темы фильма, его трагедийная линия подчеркивалась кроваво-красным колоритом. Такой превосходный эскиз траурного митинга на аэродроме (эта сцена не вошла в картину), смысловым и эмоциональным центром которого является портрет Алексея в черно-красной траурной раме над склонившимися серыми фигурами однополчан. О том же трагедийном накале говорит эскиз сцены у кинотеатра, с мрачно-пламенным военным камуфляжем фасада и трагически наломанными черными сучьями деревьев. Огромное алое полотнище с ленинским профилем, развернутое в стремительном движении над мирным светом зеленых ламп читального зала, — такой эскиз, названный художником «22 июня 1941 года». Трудные военные будни решались в глухой серой гамме, а прелюбопытные моменты — новогодняя ночь посещения Саши — как нечто ослепительно белое. Для творчества Немечека этот интересный замысел цветовой партитуры фильма представляется очень характерным.

Об умении художника проникнуть во внутренний мир героев свидетельствуют прекрасные рисунки к фильму «49 дней». Главное место в них уделено страшной и слепой силе океана, во власти которого оказались четверо отважных советских солдат.

Отбирая работы для выставки, Немечек отнес к себе, как самое придирчивое жюри. Он выставил всего немногим более пятидесяти набросков, эскизов, картин и этюдов. Но все отобранное оказалось удивительно цельным и последовательным. Во всех своих военных сюжетах художник неизменно утвер-

ждает тому мира. Так, скажем, черные крестовины противотанковых ежей на улицах зимней Москвы 1941 года находятся в таком нестерпимом противоречии с эпическим спокойствием широких заснеженных ступеней Ленинской библиотеки, этого символа разума и мира, что страшные приметы лихой годины как бы перечеркивают сами себя. Это выражено и в самой композиции эскиза, к которой хочется приписать айзенштейновский эпитет «беспощадная», и в чередовании черных и белых пятен, и во всем ритмическом построении вещи.

Творчеству Немечека чуждо пассивное созерцание и протокольная описательность. В каждом его кадре ощущается обостренное чувство драматургии и вырастающее из него острая конфликтность и динамичность композиции. Художник не доверяет мимолетному впечатлению, он стремится к глубокому, всестороннему осмыслению действительности. Его творчество проникнуто пафосом обличения темных сил войны, смертельной ненависти к фашизму, и не менее страстно выражает он свою активную любовь к сильным, мужественным, стойким советским людям.

Изобразительному языку Немечека присущи энергичность, резкость и даже некоторая жесткость линии, сознательное цветовое самоограничение, четкость и строгость композиционного построения, логическая завершенность каждого мотива. Он отсекает лишние детали, уверенно выхватывает наиболее острое и выразительное, безжалостно отбрасывая медное и второстепенное.

В своем большом живописном полотне, названном «Это не должно повториться», художник изобразил схваченную от страха девочку на голой железной кровати. В ее беспомощной фигурке, в ее расширенных от ужаса черных глазах мы видим судьбы миллионов ребят, чье детство было жестоко исковеркано войной.

В этой картине, как и во всех работах Немечека, все продумано и строго организовано. Обнаженный железный край кровати, жестко разрезающий по диагонали нижнюю часть изображения, кричит о холодной бесприютности жизни, о порванном сюда скрежете и лязге металла. Высокое окно, занимающее бытовую часть плоскости полотна, занавешено порванной бумажной шторой светомаскировки,

через которую в сумрак комнаты проникает жуткий и ослепительный свет бомбежки. Штора не доходит до подоконника, оставляя незакрытой нижнюю часть окна, где левое стекло перекрещено синим бумажным крестом, а правая рама заплата фанерой от старого ящика с сохранившейся на ней красной надписью.

Вот, собственно, то немногое, что мы видим, но каждый элемент картины — обличенье. Цвет обрамляет здесь трагическую густоту красновато-фиолетовых и серых тонов и целиком подчинен намеренной резкости распределения света и тени. Сами пропорции вытянутого вверх холста, организации пространства, законичная, четкая композиция — все безошибочно точно «работает» на выражение идейной сущности произведения.

Примечательно, что художник кино, повседневно связанный с производством, работает — и весьма успешно — как станковый живописец. При этом его живописные работы не случайная дань холсту и кисти, не академические эскизы, а закономерное развитие тематических и жанровых поисков в киноискусстве. Так, замысел другой крупной живописной работы Немечека «Высокое напряжение» возник во время съемок «Владык о солдатах» под Владимиром, где художник оказался свидетелем строительства грандиозной электромагистральной.

Это произведение наполнено пафосом неукротимого устремления вперед. Оно ощущается и в динамичном ракурсе разноразмерно падающих стальных опор, и в неуклюжей, напоминающей такую тяжелую громаду трехтонного грузика, с мелькнувшим на ветру белым платочком на жевской голове, и в поперечно вытянутом в длину красном автобусе. В картине нет человека, во все в ней поднимает героический трудовой подвиг советских людей. Все далось в упорном, трудном бою с природой, в высоком напряжении всех сил человека, ткнувшего стальную тетяву на десятки тысяч километров.

Победа дается человеку нелегко, но она непременно приходит к тому, кто верит в нее, кого не страшат битвы на пути к ней, — об этом рассказана нам выставка художника Бориса Константиновича Немечека.

О. Айзенштат

В поисках новых решений

И спорам о научно-популярных фильмах

Бурное развитие научно-популярного кино в последнее время выдвинуло ряд сложных проблем, от решения которых зависят дальнейшие успехи этого важного вида киноискусства.

Много достойных внимания вопросов поднимали в своих статьях, опубликованных в журнале «Искусство кино», М. Арлазоров, Д. Яшин, Э. Дынский, И. Васильков, В. Ждан. Важнейшей проблемой в общем развитии научной кинематографии, как мне кажется, является обсуждение дальнейших путей развития драматургии научного кино.

Среди многих причин, заставивших кинодраматургов, режиссеров и операторов научного кино придирчиво пересматривать весь арсенал выразительных средств, есть одна, которая, как мне кажется, является решающей.

Общезвестно, что фильм — это своеобразный диалог авторов картины со зрителем. Зрительный зал наполнен людьми разных профессий, имеющими разный жизненный опыт, различный общеобразовательный уровень, различные художественные вкусы и т. д.

Несмотря на эти бесконечные «различия», нетрудно также учесть то многое, что объединяет зрителей. Так, например, наша страна первая в мире по числу людей с высшим образованием, по числу учащихся, по количеству библиотек и т. д. и т. п. Культурный уровень советского человека поистине самый высокий в мире.

В период малокартинья на экраны страны выходили считанные фильмы, да и телевидение в то время делало только свои первые шаги.

А теперь — какой поток фильмов проходит перед зрителем!

В 1962 году было выпущено на экраны около 250 художественных (советских и зарубежных) фильмов, около двухсот научно-популярных и документальных фильмов.

Прибавьте к этому киножурналы, фильмы, созданные на телестудиях, затем обычные телевизионные передачи, любительские фильмы и т. д. и т. д.

Этот мощный поток не мог не повлиять на вкусы и требования наших зрителей. В самом деле, одно дело видеть в год пятнадцать-двадцать фильмов, другое — чуть ли не ежедневно смотреть новую картину. Зритель не мог не измениться.

В чем эти изменения?

Прежде всего, мне кажется, зритель запомнил все ремесленные приемы и стал почти безошибочно отмечать штампы в работе режиссера и даже оператора.

Больше того, накопив значительный опыт, зрители стали незаметно для себя разгадывать многие приемы драматургии научно-популярного фильма. А ведь искусство драматурга — это в значительной степени искусство организации ожидания. Появилась настоятельная необходимость поиска новых путей в драматургии научно-популярного кино.

Но самое главное обстоятельство, побуждавшее творческих работников к новым поискам, заключается в том, что задачи научного кино с каждым годом становятся все более сложными, все более ответственными. Теперь фильмы, несущие народу знания, должны пропагандировать новейшие достижения науки и передового опыта и тем самым вносить свой вклад в создание ма-

териально-технической базы коммунизма. Научные фильмы обязаны содействовать формированию материалистического мировоззрения, призваны активно помогать формированию коммунистических взаимоотношений, воспитанию нового человека.

Необыкновенно усложнился и мир науки — отсюда и необходимость взволнованно и интересно рассказывать зрителю о таинках космоса, об удивительном мире нуклеиновых кислот, о кибернетике и биопяке, теории информации и элементарных частицах атомного ядра и т. д. и т. п.

Слова Н. С. Хрущева о том, что дела в области кино обстоят далеко не так благополучно, как представляют себе многие киноматерики, целиком относятся и к научно-популярному кинематографу. «Большое беспокойство вызывает то обстоятельство, — говорил Н. С. Хрущев, — что в кинотеатрах демонстрируется множество весьма посредственных кинокартин, убогих по содержанию и немощных по форме, которые раздражают или повергают зрителей в состояние сонливости, скуки и тоски».

Назрела необходимость пересмотреть арсенал выразительных средств научного кино, усилить поиск новых форм, которые бы соответствовали новому содержанию и обеспечивали реакное повышение качества наших картин.

ТЕОРИЯ ИНФОРМАЦИИ И ЗРИТЕЛЬ

Изучение изменения восприятия фильмов зрителями можно проводить во многих направлениях, но самой заманчивой кажется возможность подойти к этой проблеме с позиции точных наук.

Наукой установлено, что любые получаемые нами извне сведения можно измерить специальной единицей — битом информации. Множеством экспериментов доказано, что мозг человека может усваивать до 50 битов информации в секунду.

Физик В. Клименко высказал интересную мысль о том, что наш мозг в процессе эволюции, будучи вынужденным осваивать все больше и больше битов информации, стал вырабатывать наиболее целесообразные формы мышления. Объезьяно-человек, запомнивший лишь отдельные признаки предметов, вынужден был помнить о каждом пред-

мете все: как специфическое для этого предмета, так и общее для всех одноптишных предметов. Борьба за существование требовала все более широкого освоения мира, и человек был поставлен перед необходимостью осваивать все новые потоки информации. Мозг наших далеких предков вынужден был совершенствовать формы мышления. Рядом с единичными и конкретными понятиями возникали понятия собирательные, общие, абстрактные...

Вместо того чтобы держать в памяти все признаки каждого куста или дерева, человек стал ограничиваться теперь лишь тем, что хранит в памяти понятия «лес», «кусты», «птицы», «звери» и т. д. и т. п.

Итак, от наглядных и конкретных предметов или явлений, воздействовавших на органы чувств, мышление человека, борясь с лавиной информации, делает качественный скачок — создаются обобщенные понятия. Они уже лишены конкретно-чувственной формы, но являются несравненно более емкими вместилками информации.

Но неужели человеческая мысль, совершив скачок, развивала и совершенствовала только эти две формы мышления? Нам кажется, что еще одной ступенью в развитии форм мышления могла быть синтетическая форма, вмещающая в конкретно-чувственной форме единичное с результатами познания общего, отвлеченного. Именно такой является форма художественного образа. Из сказанного выше напрашивается вывод: художественный образ является наиболее емкой формой хранения информации. Опыты, как известно, показали, что одна буква поэтической речи (то есть речи, насыщенной художественными образами) несет информацию, равную полутора битам, одна буква обычной разговорной речи — один бит, а одна буква деловой прозы — 0,6 бита информации.

Возникает мысль о том, что использование художественных образов не только повышает эстетическую ценность научного фильма, но и является весьма действенным средством повышения познавательного уровня фильма.

Однако главный вывод, который хочется сделать, заключается в том, что мышление художественными образами является неотъемлемой способностью нашего мозга и, если мы хотим приблизить наши фильмы к зрителям, мы должны учитывать, что для мыш-

ления человека характерен не только логический, но и художественный образный строй

Есть еще одно немаловажное обстоятельство, дающее преимущество художественно-образному строю фильма. Информационное или дидактическое изложение познавательного материала предполагает в большинстве случаев пассивное состояние зрителей, авторская мысль может дойти до зрителя и тут же оказаться забытой. Художественный образ, как известно, двуслачен. Сопоставляя в одном кадре или в системе монтажа два или несколько предметов или явлений или же опираясь на ассоциации зрителей, авторы фильма заставляют зрителя непроизвольно сделать самому вывод, мышление зрителя поставлено в условия, которые выводят его из пассивного созерцательного состояния.

Может быть, именно эти причины заставляют мастеров научного кино все чаще прибегать к художественно-образной системе построения фильмов.

Теория информации утверждает также, что ценность информации определяется в основном «степенью неожиданности сигнала». По исей вероятности, из этого правила следует, что, если мы видим на экране эпизод, смысл которого подобен известному изречению: «Волга впадает в Каспийское море», — мы пропустим его мимо своего сознания, так как он не несет в себе новой для нас информации.

Из сказанного, пожалуй, можно сделать еще один вывод, неоднократно использованные приемы, относятся ли они к сюжету или диалогу научного фильма, не могут нести в себе большое количество информации, следовательно, любой авторский или режиссерский штамп наносит непоправимый урон содержанию научного фильма.

Конечно, попытка автора этих строк пайти опору в точных науках, увы, вряд ли безупречна, но в наш век просто вемыслимо определить, в каком направлении должна совершенствоваться драматургия научного кино, без учета достижений человеческой мысли в области точных наук.

Не имея возможности заглянуть с математических высот в далекую перспективу научного кино, мне кажется целесообразным поделить некоторые размышлениями, основанными на опыте, накопленном за последнее время творческим коллективом Киевской студии научно-популярных фильмов.

ОСОЗНАННАЯ НЕОБХОДИМОСТЬ ОТКРЫТИЯ

Драматургия научного фильма не развивается изолированно от драматургии художественного или документального кино. Она испытывает на себе влияние драматургии театра, влияние телевизионных передач, влияние течений в художественной литературе и т. д.

Взаимное обогащение различных видов и жанров искусства стало уже общепризнанным фактом.

Естественно, что наибольшее влияние на драматургию научного фильма оказывает драматургия художественного кино.

Научное кино проделало в последние годы немалый путь. Вместо традиционной кинолекции, вместо хронологического или тематического развития материала все чаще стали осуществляться попытки драматического решения задач фильма; вместо материала, изложенного информационно, все больше появляется эпизодов и фильмов, решенных художественно-образными средствами.

Наряду с научно-популярным начал завоевывать внимание зрителей научно-художественный фильм. Развивая этот жанр, берущий начало с фильма А. Эгуриди «Лесная быль», авторы этих картин широко используют все выразительные средства игрового кино, заставляя их служить делу популяризации научных знаний. Только на Киевской студии научно-популярных фильмов за последнее время были созданы «Мое отречение», «Думы Кобзаря», «Они должны слышать», «Нашему тренеру», «Оптимистические этюды». Нет никакой необходимости противопоставлять научно-популярный фильм научно-художественному. Следует просто учитывать, что научные картины можно решать по-разному. Если цель фильма требует изложения большого количества научного материала, то авторы должны решить тему в ключе научно-популярного фильма; если же цель картины заключается в том, чтобы небольшую, но очень важную научную информацию подать особенно ярко и взволнованно, то в этом случае следует избрать форму научно-художественного фильма.

Наряду с определенными успехами в научном кино давали себя знать и серьезные затруднения. Открытие, сделанное режиссером Н. Грачевым в фильме «Они видят вновь», настолько энергично эксплуатировать

ровалось, что превратилось, наконец, в штамп. Множество научных фильмов строится теперь примерно по следующей схеме: в начале авторы в меру своих сил и возможностей знакомят зрителя с проблемой, которой посвящен фильм. Затем, следуя за мыслью ученого или новатора производства, зритель как бы попадает в творческую лабораторию героев фильма, чтобы преодолеть вместе с ним три или четыре ступени, ведущие к открытию. Затем наступает кульминация, когда зритель вместе с героем находит решение проблемы, и, наконец, концовка, которая рассказывает о перспективах открытия.

Подобного рода построение фильма заманчиво, но если по данной схеме выпущены многие десятки картин, то это не может не привести к плачевным результатам. Зритель, усвоив эти композиционные приемы, начинает легко разгадывать замыслы автора и режиссера, и ему попросту становится скучно.

Таким образом, возросшая культура зрителей, с одной стороны, и диалектика развития жанра — с другой, властно потребовали необходимости дальнейшего развития драматургии научного кино.

Развивая лучшие традиции драматургии научного кино, авторы многих фильмов неоднократно предпринимали попытки заострить сюжетную ситуацию, усилить эмоциональность и образность завязки, ввести дополнительную кульминацию, неожиданные повороты в развитии действия. Все эти приемы улучшали, конечно, картину, однако они не могли обеспечить резкий качественный скачок, дать принципиально новый подход к решению задач научного кино.

Попытки построить сценарий на откровенно остром сюжете, подобно, скажем, детективу, чаще всего не удавались. Может быть, главной причиной этому является несоответствие научного содержания подобной форме.

Нужно было наряду с использованием традиционных приемов разработать новые пути, которые бы дали возможность обогатить драматургию научного кино, открыть в ней новые, еще не использованные возможности. Ясное понимание задач привело к смелым попыткам решить назревшую проблему.

Прежде всего возник вопрос: почему в научном кино, как правило, действие раз-

вивается только по одной сюжетной линии? До определенного времени локализация развития действия в фильме считалась безусловным достоинством. Но не обкрадываем ли мы сами себя? Нельзя ли сделать попытку отразить сложнейшие диалектические взаимосвязи в природе или в науке и организовать материал по двум или трем сюжетным линиям?

Известно, что в фильме «За жизнь обреченных» сценарист В. Мордвинова и режиссер Д. Яшин использовали три сюжетные линии. Стремление отразить грандиозные успехи нашей медицины заставило авторов показать в фильме работы трех наиболее известных хирургов: А. Н. Бакулева, А. А. Вишневого и П. А. Курирянова. Правда, это удалось сделать в полнометражном фильме. А можно ли этот прием использовать в короткометражном фильме?

Столкнувшись с задачей, требовавшей отобразить жизненные явления в их сложных взаимосвязях, журналист А. Полинский и режиссер М. Визирский в фильме «Плохо друга» повели рассказ по двум переплетающимся сюжетным линиям. Это дало возможность шире и полнокрнее показать дела двух прославленных председателей колхозов, являвшихся инициаторами коммунистической взаимопомощи на селе.

В одночастном фильме «Будем жить долго» сценарист А. Шевко и режиссер Е. Ушаев, используя прием контраста, на примерах двух героев картины раскрыли основной познавательный материал фильма.

Две параллельные и одна как бы диссоциирующая сюжетные линии характерны для фильма режиссера С. Шульмана «Оптимистически этак». Зритель вначале знакомится с тремя героями фильма. У одного из них тяжелое ранение ноги, у второго гипертоническая болезнь, у девушки, ведущей третью линию, болезнь сердца. Первые два героя фильма не хотят сдаваться тяжелому недугу и начинают заниматься лечебной гимнастикой. Состояние их здоровья постепенно улучшается. По третьей диссоциирующей сюжетной линии развивается тема пассивного, безвольного человека, утратившего веру в свое выздоровление. Занятие спортом помогло героям фильма стать здоровыми людьми, более того, мы узнаем, что один из них стал чемпионом Европы в барьерном беге, другой — чемпионом мира по спортивной ходьбе. В концовке фильма зритель уви-

дел девушку с больным сердцем, занимающуюся лечебной гимнастикой

Этот прием помог донести до зрителей мысль о том, что спорт может вернуть здоровье, что подобные случаи не исключение, что их множество.

Итак, опыт работы ряда творческих групп показал, что использование для развития сюжета нескольких линий позволяет не только шире охватить жизненные явления, расширить круг тем научного кино, но и приблизить фильмы к зрителям, всегда воспринимающим явления жизни в их диалектических взаимосвязях.

Вторая тенденция, проявившаяся в наиболее интересных работах Киевской студии, также сближает научные фильмы со зрителем, с теми законами, которые регулируют восприятие и освоение человеком новой информации.

Обычно развитие действия в научном фильме идет по хронологической, тематической или сюжетной канве.

При тематическом или сюжетном развитии действия авторы фильма, стремясь показать движение мысли ученого или новатора производства, недостаточно полно используют законы логики. Чаще всего в сценариях и фильмах прибегают к категорическим силлогизмам — умозаключениям, в которых одно суждение является необходимым следствием двух других, или полисиллогизмам, когда заключение предшествующего силлогизма становится посылкой последующего. Значительно реже используется условный, разделительный и условно-разделительный силлогизмы.

В научно-популярном фильме, стремящемся показать могущество познающей человеческой мысли, следует шире использовать все законы логики: закон тождества, закон противоречий, закон исключенного третьего, закон достаточного основания.

Больше того, необходимо смело опираться как на индуктивный, так и на дедуктивный способы исследования, ярче и образнее показывать в фильмах могущество диалектики.

Законы формальной и диалектической логики возникли произвольно. В. И. Ленин в «Философских тетрадах» писал: «...практическая деятельность человека миллиарды раз должна была приводить сознание человека к повторению различных логических фигур, дабы эти фигуры могли получить значение аксиом».

Научно-популярный фильм может и должен показать зрителям всю проникновенную силу, изящество и красоту познающей мысли человека.

Попытка отразить многообразие приемов познающей мысли были сделаны в фильмах Киевской студии «К тайнам долголетия», «Открытие подсказывает природа», «Волшебник зеленого мира», «Из камня литого», «Поручить автомат», однако могущественные возможности, заложенные в этой тенденции научного кино, еще по-настоящему в фильмах не использованы.

Недостаточное знание психологии зрителей сковывает дальнейшее развитие научного кинематографа. Иной раз, скажем, необходимо возбудить внимание зрителей к определенной проблеме, заставив его подумать над ее решением. В 1962 году были созданы фильмы «К тайнам долголетия» и «Открытие подсказывает природа». Каждый был рассчитан на то, чтобы возбудить «исследовательский инстинкт» у зрителя, не дать полного, исчерпывающего ответа, а поставить зрителя самому сделать необходимые выводы, — именно такого рода прием позволяет активизировать зрителя, а ведь часто мы не умеем добиваться этого эффекта. В обоих случаях, возбудив «исследовательский инстинкт», авторы не дали завершающей концовки картины. Это весьма интересное и плодотворное решение требует своего дальнейшего развития. В тех случаях, когда мы хотим привести в действие творческое начало, заложенное в каждом зрителе, может быть, авторам целесообразно строить фильм, который ярко и образно формулировал бы проблему и лишь намечал пути ее решения.

В наиболее интересных работах последнего времени появилась еще одна плодотворная тенденция.

Нередко можно слышать утверждение, что театр в настоящее время испытывает сильное влияние кинематографии. Именно этим объясняют появление в спектаклях кинематографических «вставок», резкое сокращение монологов и т. д. Новая тенденция, определяющая композицию и стилевое решение научно-популярного фильма, где-то напоминает прием театрального монолога — появились «фильмы размышления», где зритель должен следить за «движением мысли героя».

На этом приеме построены фильмы, материал которых не давал возможности после-

довательно и строго проследить за всеми перипетиями познающей человеческой мысли. Композицию такого фильма определяют яркие эпизоды, возникшие в памяти героя. Действие в них может развиваться «пунктирно», оставляя между эпизодами материал, о котором зритель уже знает или догадывается. Кстати, именно это же преимущество имеют и фильмы, действие которых идет по нескольким сюжетным линиям. Каждый драматург и режиссер научного кино знает, сколь сложно при однолинейном развитии действия избавиться от маловпечатляющего или тривиального материала.

Еще одно любопытное наблюдение. Изучая движение нашей мысли, ученые установили: исследуя ту или иную проблему, наш мозг прибегает к так называемому методу «проб и ошибок», использует более сложный прием «локального поиска», а в случае необходимости решения задач со многими и многими неизвестными использует так называемый метод «хождения по оврагу...». «Железная» логика оказывается отнюдь не лучшим методом, прокладывающим путь к истине. Наш мозг сочетает тщательный логический анализ предмета с некими случайными решениями, выбирающими объект для логического исследования.

«Фильм-размышление» дает возможность построить весь ход картины по законам формирования мысли, ввести в ткань фильма только самые яркие, самые впечатляющие эпизоды, приблизить изложение содержания фильма к психологии зрителей. Этот прием использован режиссером Г. Крикуном в эпизодах фильма «Амвросий Бучма», режиссером С. Шульманом в эпизодах «Электронного консилиума». На этом приеме построены картины режиссера Ф. Соболева «Мое отречение» (сценарий Е. Долумана и А. Кузнецова) и «Нашему тренеру» (сценарий К. Пущкарева).

Несмотря на некоторые недостатки этих фильмов, прием «фильм-размышление» дал возможность добиться определенного улучшения качества картин.

Новые тенденции в драматургии научного кино намечаются также в ряде фильмов Московской, Ленинградской, Свердловской и Тбилисской киностудий.

Повышая общий уровень профессионального мастерства создателей научных фильмов, сочетая лучшие традиции научного кино с подлинным новаторством, мы сможем добиться решения задач, поставленных перед нами партией и народом в создании произведений, популяризирующих нашу передовую науку.

М. АРЛАЗОРОВ

Дети, кино, наука

Фильмы, о которых пойдет речь, не похожи друг на друга. Они различны по объему, тематике, форме. И все же их нельзя не поставить рядом, нельзя рассматривать изолированно. Они представляют собой часть важного целого — детского познавательного кинематографа, формирующегося у нас на глазах.

— Всем хорошим во мне я обязан книгам! — сказал однажды Алексей Максимович Горький.

— Всем хорошим во мне я обязан книгам, кино и телевидению! — скажет, вероятно, через несколько лет человек нашего недалекого завтра.

Сегодня этот человек еще бегает в коротких штанишках. Он до слез спорит с матерью, если она выключает телевизор или не пускает в кино. Ему очень нужны содержательные, интересные фильмы, этому любознательному вихрастому существу, голова которого напичкана всякой всячиной — от самодельных полупроводниковых радиоприемников до фотояных ракет, улетающих в чужие галактики.

Маленький человек разговаривает со взрослыми не по возрасту дерзко. Он требователен. Он настойчив. Он торопится извлечь из книг, кинофильмов, телевизионных передач множество самых разнообразных знаний,

формирующих его мировоззрение и идеологию. Да, взгляд на мир тех, кому принадлежит будущее, складывается сегодня. Его формируют взрослые — люди старшего поколения. И кинематографисты среди них занимают далеко не последнее место. Кино уже не первый год властитель дум подрастающего поколения. Вот почему вопрос о том, как лучше использовать познавательный кинематограф во благо наших детей, ради их воспитания и образования, отнюдь не беспочвенное теоретизирование.

И как не вспомнить здесь слов Никиты Сергеевича Хрущева: «В битве за коммунизм, которую мы ведем, важнейшее значение имеет воспитание всех людей в духе коммунистических идеалов. И это составляет главную задачу идеологической работы нашей партии в настоящее время. Нам надо привести в боевой порядок все виды идейного оружия партии...»

Работники литературы и кино знают, что хорошие книги и фильмы для детей о науке с интересом воспринимаются взрослыми. Однако обратное происходит далеко не всегда. И даже хороший научно-популярный фильм для взрослых подчас не имеет успеха в детской аудитории. Вот почему создание детских художественных произведений о науке — сегодня не только интересное, но и крайне необходимое дело. Именно эта необходимость объединила группу энтузиастов, работающих для детского зрителя на киностудии «Моснаучфильм».

Детским научным кинематографом занимаются люди, не похожие друг на друга своими творческими почерками. Адресуют они свой труд ребятам разных возрастов и устремлений. Но, несмотря на все это, без труда можно разглядеть важную общность фильмов детского объединения — большинство из них сделано не холодными руками. Увлеченность и взволнованность авторов передаются зрителям, а для детского познавательного кинематографа умение передать авторское отношение к теме — обстоятельство весьма и весьма существенное.

Не так давно на страницах журнала «Искусство кино» мне довелось доказывать, что научно-популярная кинематография отстает от научно-художественной литературы и популярной журналистики. Прошел сравнительно небольшой срок, и можно с удовлетворением отметить павестное сокращение этого разрыва.

Секрет успехов объединения (руководитель Б. Долин) заключается прежде всего в том, что здесь проявляют должную смелость в привлечении авторов и отборе тем. В титрах фильмов замелькали имена детских писателей и журналистов: А. Дорохова, З. Паперного, А. Маркуши, Б. Заходера, В. Берестова, В. Смилги. Что же касается выбора тем, то тут во многом могут позавидовать и мастера «взрослой» научно-популярной кинематографии.

«Шифр Альфа-Тета», рассказывающий об электрических токах головного мозга. «Таинны Вселенной» — дерзкая попытка раскрыть с экрана природу тяготения, гравитации и показать возможности использования этих сил человеком. «Существует ли антимир?», «Секрет живой клетки», «Происхождение материков»...

Список дел уже начатых, еще лишь задуманных подкупает желанием вывести юного зрителя на магистрали современной науки, куда еще далеко не всегда (но всяком случае в научно-популярном кино) успели попасть его родители.

Мне кажется, что в результате этой работы через несколько лет можно будет создать могучую систему кинематографического воспитания, способную соперничать с литературой об ученых и о науке. С экранов телевизоров увлекательные научно-популярные фильмы войдут в каждый дом, утоляя ненасытную жажду познания младшего поколения кинозрителей.

МАЛЫШАМ О НАУКЕ

Изобретательность, умение вообразить, повернуть тему так, чтобы она поразила воображение, заставила зрителя запомнить и понять то, что хотели рассказать авторы фильма, всегда считались несомненным достоинством сценариста и режиссера. Для детских научно-популярных фильмов эти качества приобретают еще большее значение, нежели для «взрослых». Небольшой фильм «Тук-тук», поставленный для самых маленьких по сценарию А. Дорохова режиссером В. Поповой, — тому убедительное свидетельство.

Фильм «Тук-тук» рассказывает об огромной работе, которую ведет, не зная усталости, человеческое сердце. «Тук-тук» не первое произведение на эту тему, выпущенное со-

ветской научно-популярной кинематографией. На «Моснаучфильме» режиссером Б. Альтшулером была снята короткометражка «Берегите сердце». Эта же студия выпустила фильм «За жизнь обреченных» (сценарий В. Мордвиновой, режиссер Д. Яшин) — одно из наиболее значительных произведений советской научно-популярной кинематографии.

И все же оба фильма вряд ли имели бы успех у тех маленьких зрителей, которым адресована картина «Тук-тук». Кинолекция «Берегите сердце» вероятно показалась бы им очень скучной и излишне назидательной. Что же касается фильма «За жизнь обреченных», то он, несмотря на свою огромную эмоциональность и остроту драматургических коллизий, очень сложен для детского восприятия и доступен лишь старшим школьникам. Все это и привело к мысли о выпуске фильма «Тук-тук».

Нужно было обладать немалой смелостью, чтобы после произведения такого большого мастерства и таланта, как «За жизнь обреченных», обратиться к эпическому способу рассказа, который лег в основу работы писателя А. Дорохова и режиссера В. Поповой. И тем не менее, этот способ принес им победу. Секрет этой победы, пожалуй, прежде всего в умелом использовании детской психологии.

Будничное и героическое, видимое и незримое сплетаются в фильме «Тук-тук», позволяя юным зрителям сделать по ходу просмотра целый ряд интересных открытий, какие очень любят делать дети. Система образов, использованных сценаристом и режиссером, обширна и подчас неожиданна. Она заставляет удивляться, а удивление, как мне кажется, представляет для ребенка одну из высших форм познания.

Маленькому зрителю действительно есть чему удивляться в этом фильме. С интересом узнает он о том, что наше тело состоит из клеток, подобно прожорливым птицам, непрерывно требующим пищи. Эту пищу разносит кровь. Как вода по трубам водопровода в большом доме, бежит кровь к разным органам человеческого тела. Значит, заключают авторы фильма, тело человека можно сравнить с домом, а тогда само собой напрашивается сравнение сердца с насосом. Остроумная, яркая мультипликация отлично выражает эту авторскую мысль. Чего стоит веселая озорная надпись на двери одной из

«квартир» этого мультипликационного дома: «Здесь живет печень». Вместе с капелькой крови зритель проникает в эту «квартиру», видит, как кровь пополняет запасы пищи, которую ей предстоит доставить клеткам.

Нет нужды подробно описывать детали мультипликации. Это увело бы нас далеко. Подчеркнем главное: режиссер мультипликации Л. Григорьева нашла общий язык с режиссером-постановщиком. Яркая, сочная, брызжущая красками мультипликация обладает обязательной для детского восприятия ясностью мысли и той мерой условности, к которой обязывает художника эта область киноискусства.

Но, отдавая должное удаче мультипликации, слиянию ее с общим замыслом фильма, хочется подчеркнуть, что она отнюдь не исчерпывает интересных творческих решений, раскрывающихся с экрана. Вслед за мультипликационным куском, весьма значительным по своему объему, режиссер-постановщик делает смелый поворот. В. Попова уверенно вводит в фильм документ, заранее зная, какое неизгладимое впечатление произведет он на будущих зрителей. На экране лаборатория. К старту в космос готовится Герман Титов.

«Через несколько часов за сердцем этого человека будет следить весь мир!» — говорит диктор и перед нами проходят кадры кинохроники, рассказывающие, как тренируемый организм космонавта переносит вынашиваемые на его долю гигантские нагрузки, как следили врачи за сердцем героя в те минуты, когда он летел далеко от земли на космическом корабле «Восток-2».

Тук-тук! Бьется сердце космонавта.

Тук-тук! Бьются сердца мальчиков и девочек в зрительном зале, наблюдающих за его полетом.

Эмоциональное воздействие документальных кадров огромно. Документ перерастает обычные рамки. Он волнует, превращаясь из средства информации в средство воспитания. Именно поэтому эпизод с космонавтом лучший в фильме «Тук-тук». Советы авторов зрителям, которые проходят на экране после этого эпизода, обретают ясное, конкретное содержание и воспринимаются ребятами не как скучные, надоевшие поучения, а как путь к подвигу, подобному тому, который совершил Герман Титов.

Точка. На экране надпись «Конец». Но... оказывается, что до конца еще далеко. Дело

в том, что люди, создавшие «Тук-тук», хотят продолжить свой рассказ о человеческом организме. Они работают над новым фильмом для маленьких зрителей. На этот раз тема гораздо сложнее — «Где живет твой ум» (о нервной системе). А впереди, пока еще не очень ясная, вырисовывается и третья лента трилогии о человеке, которую работники детского объединения хотят впоследствии выпустить на экран как единое целое.

ВТОРЖЕНИЕ В НЕИЗВЕСТНОСТЬ

Подготовка научно-познавательной трилогии о человеческом организме — факт, на мой взгляд, весьма примечательный. Он свидетельствует о желании работников детской познавательной кинематографии создавать не только отдельные фильмы, но и системы. Стремление найти взаимосвязь между отдельными произведениями заслуживает всяческого одобрения и является делом очень большой сложности.

Наше научное кино уже обладает некоторым опытом систематизации рассказа. Правда, этот опыт накоплен не научно-популярной кинематографией, а учебной, но от этого дело не меняется, ибо анализ этого опыта может принести свою пользу. Я имею в виду кинокурс «Автомобиль», созданный под руководством академика Е. А. Чудакова. Сила этого уникального киноиздания прежде всего в системе. Опыт многолетнего использования кинокурса «Автомобиль» — залог правильности стремления создать систему в детском познавательном кинематографе. Разумеется, создавать такую систему нелегко, но зато ее плоды будут долго приносить пользу юному кинематографу для юных зрителей.

Но, создавая систему, не достаточно начертить таблицу, клеточки которой предстоит заполнять новыми фильмами. Если заполнять эту таблицу, как говорится, в час по чайной ложке, возникает грозная опасность преждевременной старости. Система, коль скоро она будет создана, должна шагать в ногу с наукой. Она обязана подхватывать новое, сбрасывать старое, обветшавшее. Только в случае непрерывного обновления детское познавательное кино окажется действующим инструментом формирования марксистско-ленинской идеологии. Но чтобы это произошло, чтобы таблица не смотрела на зрителя пустыми глазницами незаполненных

клеток, нужен массированный удар — резкое расширение производства детских познавательных фильмов.

Вот почему работники детского объединения «Моснаучфильма» накапливают опыт проникновения в неизвестность, обращаясь к темам большой сложности и научной значимости. Одним из примеров такой работы, обращающем на себя внимание, может служить «Загадка пятого постулата» — двухчастный фильм о неевклидовой геометрии Лобачевского, поставленный режиссером М. Таврог по сценарию Н. Лосевой.

Цитата далеко не всегда лучший способ выражения мыслей. И все же, оценивая значимость темы «Загадка пятого постулата», не могу не сослаться на покойного академика А. Н. Крылова. Вот что писал о роли геометрии и геометрического мышления этот замечательный русский инженер:

«Для геометра математика сама по себе есть конечная цель, для инженера это есть средство, это есть инструмент такой же, как штангель, зубило, ручник, напильник для слесаря или полусапожок, топор и пила для плотника».

Инженер должен по своей специальности уметь владеть своим инструментом, но он вовсе не должен уметь его делать... Так вот, геометра, который создает новые математические выводы, можно уподобить некоему воображаемому универсальному инструментальщику, который готовит на склад инструмент на всякую потребу, он делает все, начиная от кувалды и кончая тончайшим микроконом и точнейшим хронометром. Геометр создает методы решения вопросов, не только возникающих вследствие современных потребностей, но и для будущих, которые возникнут, может быть, завтра, может быть, — через тысячу лет».

Особенно примечательными, особенно пророческими представляются мне последние слова А. Н. Крылова. Именно так и получилось с геометрией Лобачевского. По достоинству ее оценили лишь в наши дни, дни великого торжества науки, проникновения в неисчерпаемые недра атома и необъятные просторы космоса.

Рассказ о неевклидовой геометрии чрезвычайно сложен и далеко не всегда понятен зрителю. Но тем не менее фильм Н. Лосевой и М. Таврог очень современен. Интерес к нему велик. И невольно прощаешь авторам, что некоторые (к слову сказать, чрез-

вычайно высокие) барьеры так и остались невзятими. Прощаешь потому, что удалось главное — создано представление о предмете. Что же касается более подробного проникновения в тему, то для этого есть книги, к которым вероятно и следует отсылать наиболее любознательных зрителей.

Фильм «Загадка пятого постулата» не ограничивается изложением существа той сложной и непонятной задачи, которую решал Лобачевский. Авторы раскрыли в большой драматизм, которым пронизаны события давно минувших лет. И стремятся создать образ благородного искателя истины. И происходит чудо: перед нами из чертежей, цитат, реплик современников вырисовывается характер человека, способный и сегодня, сто лет спустя, служить примером для нашей молодежи.

«... молю тебя, не делай только и ты попыток одолеть теорию параллельных линий — я знал этот путь, я прошел его до конца — и всю радость жизни я там похоронил. Этот глубокий мрак может поглотить тысячи таких гигантов, как Ньютон... Ни шагу дальше, или ты погибнешь...»

Так писал своему сыну венгерский математик Фаркаш Бояи, потративший всю жизнь на доказательство пятого постулата.

Эти слова ученого, вынесенные на экран, становятся драматическим ключом к фильму, ключом, помогающим авторам раскрыть и загадку пятого постулата и секрет характера Лобачевского.

Волнующее письмо. Волнующий драматизм мультипликации, позволяющей проследить не только мысли Лобачевского и его сподвижников Гаусса и Бояи, но и то, как встретила наука того времени новую геометрию.

- Нелепость!
- Безумие!
- Уродливая фантазия!
- Опасная ересь!
- Вольтерьянство!

Махровый букет нелепых слов был преподнесен Лобачевскому его коллегами по Казанскому университету. И в отрицании новой теории мы ощущаем те бои, в которые тотчас же пришлось вступить Лобачевскому.

Разные голоса звучат в фильме. Разные и в прямом и в переносном смысле. Авторы отказались от традиционного дикторского текста в виде монолога заэкранного диктора невидимки. Безликому шаблону противопоставлено

остроумное драматургическое решение дикторского текста.

Основной рассказчик — профессор, комментирующий события фильма с экрана и из-за кадра. Думается, что рассказчик избран удачно — предмет фильма весьма серьезен, и такая персонафикация диктора вполне оправдана. Мы верим профессору, понимаем, что его слова — это рассказ человека науки, по всем отношениям заслуживающего полного доверия.

Вполне оправдан и второй голос, голос самого Лобачевского, защищающего свои научные принципы. Монтируя голос героя фильма то с голосом профессора-рассказчика, то с голосами членов Ученого совета Казанского университета — современников Лобачевского, авторы фильма очень высоко поднимают тем самым уровень дикторского текста. Текст выходит за рамки обычной научной информации. Мы слышим Лобачевского-полемиста, угадываем по репликам черты его характера. Это укрепляет контакт зрителей с героем фильма, формирует наше отношение к великому ученому.

Казалось бы, удача бесплорна. Но найдя то, что было так нужно для острого по своей драматургии рассказа, сценарист и режиссер не поверили в собственные силы. Это неверие толкнуло их на путь, опасность которого выходит за рамки «Загадки пятого постулата». Они ввели в число действующих лиц фильма двух мальчиков-школьников Володи и Сапу.

Дабы не возникало сомнений в нелепости и ненужности таких персонажей, позволили привести короткую цитату из дикторского текста.

Профессор (рассказывая о предшественниках Лобачевского). В восемнадцатом веке итальянский монах Джироламо Саккери двадцать лет работал над доказательством пятого постулата.

Володя. Вот это да! Монах — и геометрией интересовался!

Судя по внешнему облику Володи, ему, вероятно, лет 15—16. Право, большинство ребят в этом возрасте знают десятки имен средневековых ученых, носивших монашеские рясы. Пусть не обидятся авторы фильма, но реплика Володи выглядит репликой неуча, каких лучше бы на экран не выпускать.

На анализ действий этих персонажей даже жалко расходовать слова и чернила. Слишком много бумаги за последние четверть ве-

ка было исписано по поводу сюсюкающих сладеньких мальчиков и девочек. А они вопреки разного рода запрещениям все же нет, да проскальзывают на страницы детских книг.

Мне кажется, что молодому детскому кинематографу следует учесть опыт такого рода борьбы, накопленный детской литературой, чтобы раз и навсегда отказаться от этого надуманного приема.

СОЮЗ ЖАНРОВ И КИНОСТУДИЙ

Вопрос о том, что пускать и чего не пускать в детский познавательный кинематограф, возникает и при просмотре другого фильма — большой полнометражной картины «Слепая птица», поставленной руководителем объединения Борисом Долиным. Двойственное ощущение оставляет этот фильм. А когда начинаешь искать причины противоречия, приходишь к выводам о необходимости использования возможностей, лежащих за пределами детского объединения «Моснаучфильм».

«Слепая птица» — один из лучших фильмов Бориса Долина. Это добрый фильм, воспитывающий у ребят любовь к животным, к природе.

С этой точки зрения, равно как и по своим творческим решениям, он заслуживает положительной оценки. Благородная идея любви к природе, лежащая в его основе, создает ситуации, раскрывающие то хорошее, что хочется видеть в наших детях, — отзывчивость, доброжелательность, чувство товарищества.

За все перечисленное выше голосую с чистой совестью. Но рука невольно тянется голосовать против, когда спрашиваешь себя, а что же в этом фильме от науки? Что дало ему право выйти на студии «Моснаучфильм», а не какой-либо студии художественных фильмов? И то, что в фильме сняты животные, никак не оправдывает выпуск «Слепой птицы» на студии научно-популярных фильмов.

Так незаметно приходишь к тому самому спору, который уже не первый день ведется в научно-популярной кинематографии, спору о том, каким же должен быть фильм о науке и технике? Каким и про что?

Долгое время позиции участников этого спора казались не только весьма различными, но и просто непримиримыми. Жизнь вносит во многое свои коррективы. В мае 1963 г.

«Известия» опубликовали статью режиссера Г. Нифонтова, секретаря партбюро Московской студии научно-популярных фильмов. Мне кажется, что Г. Нифонтов нашел очень точные слова для определения роли и обязанностей научного кино. Не могу не процитировать их в поучение тем, кто не сделал еще должных выводов из затнувшихся теоретических споров.

«Мы поставлены, — справедливо утверждает Г. Нифонтов, — между двумя бесконечностями: с одной стороны бескрайний космос, с другой неисчерпаемый атом, и человек проникает в их глубины как мыслитель и практик. И кто как не научно-популярная кинематография должен сыграть важнейшую роль в привлечении внимания народа к науке и технике!»

Характерны и примеры, которыми иллюстрирует свою мысль Г. Нифонтов: «Звездные братья» сценариста Е. Рябчикова и режиссера Д. Боголепова — о полетах наших славных космонавтов, «Прометей нового века» сценариста В. Злотова и режиссера Д. Антонова — об управляемых термоядерных реакциях, «Секрет НСЕ» — об изобретении рабочего Егорова (сценарий И. Болгарина, режиссер С. Райтбурт), «Шифр Альфа-Тета» — о биотоках головного мозга, работа сценариста В. Данилова, молодого режиссера В. Архангельского, «Огненные копья» свердловского режиссера Л. Рымаренко — о термобурах, «Волшебное пламя» Н. Чурикова.

Нетрудно заметить, что в списке фильмов, положительно отмеченных Г. Нифонтовым (а мы разделяли его мнение), нет ни одного фильма, подобного «Слепой птице» Б. Долина. И тут невольно возникает тот же самый вопрос: а как же быть с произведениями такого рода, к которым не раз, как мы знаем, обращаются мастера научной кинематографии? Неужели Г. Нифонтов абсолютно прав и надо лишать детей такого поучительного зрелища?

Быть может, я и ошибаюсь, но мне кажется, что, пытаясь ответить на этот вопрос, следует говорить не только о союзе жанров, но и о союзе киностудий. Опыт выпуска сатирического журнала «Фитиль» наглядно продемонстрировал, сколь действительна работа кинематографистов, когда объединяются различные виды киноискусства. Назрела пора перенести этот опыт и в детское кино. Для детей (я подчеркиваю — для детей) любой фильм, любая книга всегда познавательны. Не случайно

ребята часто даже пишут письма к литературным кинематографическим героям, принимая их за реально существующих людей. Но взрослые обязаны понимать немалую разницу между художественным и научным кино. Отсюда и естественный вывод о соответствующем распределении тематики между студиями с единым центром выпуска детских фильмов. Здесь у нас будут выпускаться и фильмы художественные, и документальные, и мультипликационные, и научно-популярные, рассчитанные на детей самого разного возраста и наклонностей, причем все они будут познавательными.

В этих заметках я остановился лишь на трех, а подробно даже на двух фильмах «Тук-тук», «Загадка пятого постулата» и «Слепая птица» выбраны не по прихоти автора. Мне хотелось видеть в них типичные тенденции, характерные для детского познавательного кино, которому отдает столько сил и подлинной любви к делу группа режиссеров и сценаристов «Моснаучфильма».

Вовлекая в орбиту своих интересов ведущие проблемы науки и техники, стремясь создать «Клуб интересных проблем», выпускающая познавательные ленты для дошкольников, кинематографисты «Моснаучфильма» делают большое, благородное дело, заслуживающее всеобщей поддержки. И это дело расцветет и заиграет новыми, еще более яркими красками, если оно будет поддержано работниками художественной, мультипликационной и документальной кинематографии. Замечу, к слову, что совершенно белыми пятнами в большой программе детского познавательного кино сегодня еще остается совместная деятельность студии научно-популярных фильмов с мультипликационными и художественными студиями, на этих рубежах следует ожидать наиболее интересных открытий.

Почему-то у нас часто говорят об использовании в познавательном кино актеров и почти никогда не анализируют неиспользованные возможности мультипликации. Они очень велики и заслуживают отдельного большого разговора. Целое поколение людей, выросшее в советских условиях, помнит и

хорошо знает мультипликационного типа человечков — доктора глубокомысленных наук Арк-Смуса, Любознайкина, Бип-бица, родившихся и постоянно прописанных в журнале «Техника—молодежи». Вглянитесь на их портреты. Они настолько кинематографичны, что просто просятся на экран. Выпусти их или создай новых своих героев, советский мультфильм оказал бы бесценную помощь детскому научному кино. Такие герои врывались бы в бесконечно малое и охватывали бы бесконечно большое. Им было бы по плечу раскрыть и тайны строения материи и проникновение в чужие далекие Галактики. С такими героями можно было бы выпускать и многосериальные научно-популярные короткометражки. Маленькие зрители следили бы за приключениями своих друзей, открывая вместе с ними неизвестное для себя мир науки.

И, наконец (тут уж я рискую прослыть безудержным фантазером), похождения мультипликационных человечков в мире науки и техники помогли бы стереть еще одну грань, грань между детскими фильмами и детскими книгами. Герои мультипликационных короткометражек смогли бы потом перекочевать в издания Детгиза и «Детского мира», чтобы закрепить в ребячьих мозгах впечатление, произведенное с экрана.

Вероятно, есть еще много проблем, без решения которых немислимо детское познавательное кино. Но заканчивая эти заметки, хочу подчеркнуть самое главное: те, кто строит кинематографию для детей, ни на секунду не должны забывать о том, что они кукут могучее идеологическое оружие. Именно поэтому всегда нужно помнить указания партии, прозвучавшие в речи секретаря ЦК КПСС Л. Ф. Ильичева о том, что некоторым работникам кинематографии не хватает умения видеть главное и решающее в нашей жизни, недостает ясного понимания перспектив развития советского общества по пути к коммунизму. Нет еще необходимой заботы о жанровом разнообразии, мало создается кинокартин для детей и юношества. Да, таких фильмов нужно очень много, а для этого надо работать и работать!

КИНО- КЛУБЫ ВОЗМОЖНЫ ВСЮДУ

В последнее время в редакцию приходит немало писем, посвященных одной и той же проблеме — киноклубам. Читатели самых разных профессий из самых разных городов делятся опытом своих киноклубов, просят совета. Различные вопросы, поднимаемые ими, различные проблемы, беспокоящие их. Но несомненно одно: в отличие от ряда западных киноклубов, где нередко собираются любители авангардистских, изощренных фильмов, члены советских киноклубов с увлечением изучают историю отечественного и мирового кинематографа на примере лучших реалистических лент, обсуждают новые работы советского кино, пытаются глубже разобраться в сложных процессах, происходящих в отечественном и мировом кинематографе. И долг работников советского кино — поддержать эти интересные начинания стать подлинными друзьями и наставниками киноклубов, которые сейчас возникают везде и возможны всюду — в крупном городе и небольшом городке, в университете и в школе, о чем свидетельствуют публикуемые ниже письма.

Какими должны быть киноклубы?

Какое из фильмов Давида Вертова вы видели? Что было поставлено С. Юткевичем двадцать пять лет назад? Назовите первую роль в кино Н. Черкасова?

Не думайте, что я решил составить киновикторину. Речь о другом.

Можно ли назвать культурным человека, который знает современных поэтов, но не читал Пушкина и Толстого, который разбирается в современной живописи, но не знает Рублева? Вы скажете: невероятный случай — и будете правы: наверно, такого человека нет. Искусство имеет свою историю, и не зная ее — значит не зная искусства. Однако железная логика наших рассуждений дает осечку, лишь только речь заходит об искусстве кино. Как это ни странно, но большинство старых фильмов увидеть невозможно.

Призыв «классику на экран» давно звучит со страниц газет и журналов, обсуждается на различных конференциях. А «воз и ныне там». Как же решить эту наиболее острую проблему? Путь здесь не мал. Один из них — киноклубы.

Из-за недостатка места не буду пересказывать историю возникновения и существования киноклубов — это славная история. Киноклубы в нашей стране существуют в Москве, Ленинграде, Тбилиси, Казани, Риге, Томске и других городах. Уже около двух лет в Октябрьском зале Дома Союзов работает Центральный клуб друзей кино. В меру своих возможностей он провел большую и бесспорно полезную работу по эстетическому воспитанию зрителя. Было несколько десятков обсуждений и встреч. Но, к сожалению, нельзя утверждать, что эта работа была целеустремленной и плановой, — дело в том, что каж-

дый фильм доставался нам с невероятным трудом, и до самого последнего дня не было никакой уверенности, что мы сможем показать именно этот объявленный фильм. Мы не организовали изучения истории советского и зарубежного кино, без которой вряд ли можно говорить о серьезных занятиях. Существовала опасность, что клуб вследствие всего этого превратится в льготный просмотровый зал. С такими трудностями сталкивается Центральный клуб, во главе которого стоит известный кинорежиссер Г. Рошаль и которому помогает горюком В. ПССМ. Что же говорить о других киноклубах Москвы? Они существуют больше на бумаге, чем в действительности, и работают от случая к случаю. Пожалуй, только давно и отлично работающие киноклубы МГУ и текстильной фабрики им. Калинина могут с полным правом называться киноклубами.

Что же необходимо сделать для того, чтобы по-настоящему наладить ту важную работу по эстетическому воспитанию масс? Какими должны быть киноклубы?

Вопрос развития киноклубов во всей стране — вопрос настолько серьезный, что он должен решаться на высоком уровне. Имея в виду существующий определенный опыт работы москвичей, сложившиеся связи, уже сейчас можно начинать действовать. В каждом районе должен быть свой клуб друзей кино — во Дворце культуры крупного предприятия или студенческом Доме культуры. Каждый клуб должен иметь разработанную программу. (К созданию этой программы обязательно надо привлечь кинематографистов.) В программе будут учтены и лекции по истории кино, и обсуждение новых фильмов, и встречи с режиссерами и актерами, показ научно-

популярных и документальных фильмов, и обсуждение новых сценариев, и тематические вечера, и выставки киноплакатов, и просмотры и обсуждения любительских фильмов — широк простор для инициативы и изобретательности членов киноклуба. Ясно, что основным поставщиком фильмов для киноклубов станет прокат (можно пометтать о специальной фильмотеке для киноклубов). Необходимо поэтому точно определить финансовую сторону взаимоотношений с прокатом. Необходимо создать устав киноклубов, четко определить членство и даже, по всей вероятности, ввести членские взносы. Союзу работников кинематографии, особенно секции кинокритики, следует вплотную заняться киноклубами. Хорошо, если бы Госфильмофонд и Бюро пропаганды советского киноискусства помогли нам в нелегком деле изучения истории кино.

А теперь пометтаем немного. Нижегородские киноклубы просят фильмофонд Всесоюзной федерации киноклубов выслать фильмы по истории немого советского кино. Вместе с фильмами к ним высылают лекторы, прошедшие специальные курсы при Союзе работников кинематографии. Кинолюбители Ужгорода прислали в Вильнюс для обсуждения свои по-

вые работы. В «Советской культуре» помещена рецензия на новый фильм — ее написал член колхозного киноклуба. Семинар по творчеству С. Герасимова устраивается во Львове. Г. Рошаль консультирует посланцев кинолюбителей из Целинограда.

В одном из киноклубов Италии перед показом нового советского фильма выступает клубный деятель из Ленинграда. Очередной съезд Международной федерации киноклубов (а такая федерация есть) проходит в Москве.

Ничего невозможного в нарисованной нами картине нет. Ясно одно — киноклубы нужны. Нужны, ибо они будут неоценимой поддержкой в деле воспитания высокого художественного вкуса у массового зрителя, они будут пропагандировать настоящее киноискусство. Может быть, и даже наверняка, из киноклубов будут выходить будущие режиссеры, операторы и киноведы. Но для того чтобы эти мечты превратились в жизнь, необходима долгая и упорная, но, право же, очень благодарная и нужная работа.

И. ВИРКО,

член совета Центрального клуба друзей кино

Москва

Нужна инициатива

Су же плтый год существует в Ленинграде клуб любителей кино при кинотеатре «Молодежный». Он создан по инициативе небольшой группы молодежи на общественных началах. Раньше мы собирались один раз в неделю и беседовали о наиболее волнующих проблемах киноискусства. Однако все эти диспуты происходили в общем в одном и том же весьма ограниченном кругу. Мы подумали: а не пора ли делать что-то иное, большее, конкретно приносящее пользу? Как всегда бывает в таких случаях, мнения разделились, и несколько человек, несогласных с этим предложением, ушли из клуба. Оставшаяся инициативная группа явилась ядром киноклуба в том качестве, в котором он существует до сего дня. Прежде всего мы решили, что каждый член клуба должен вести кинопропагандистскую работу у себя на производстве. Мы организуем рекламную-информационные киноуголки, проводим на предприятиях беседы по вопросам киноискусства, осуществляем культпоходы на лучшие советские и зарубежные фильмы, с последующим их обсуждением, читаем лекции непосредственно на предприятиях. Все это уже дает свои плоды. Нам известно, что в какой-то степени у наших товарищей по

работе вкус изменился в лучшую сторону, они стали более серьезно подходить к выбору кинофильмов, повысилась их требовательность к содержанию и идейной направленности фильмов. Их интересуют уже не только актеры, занятые в фильме, но и режиссер, сценарист, оператор. Часто они обращаются с вопросами к членам киноклуба, с просьбами помочь разобраться в содержании, в проблемах какого-либо фильма. Уже эти сами по себе незначительные факты доказывают правомерность существования клуба любителей кино. В дальнейшем мы намерены на базе киноклуба организовать школу общественных киноцензентов, лекторов. Мы думаем, что каждый из членов киноклуба должен читать лекции (пусть по одной-двум темам) или проводить беседы. При этом основной упор мы делаем на современные темы, не исключая, конечно, и наиболее ярких страниц истории советской и зарубежной кинематографии.

Немало может сделать киноклуб и своими выступлениями в прессе. В этом отношении большую поддержку нам оказывает ленинградская газета «Смена», которая предоставляет свои страницы для материалов о работе клуба, регулярно помещает отчеты о происходивших в клубе обсуждениях кинофильмов.

Несколько слов о структуре и внутрисклубной работе. Занятия проводятся по четвергам в кинотеатре «Молодежный». Число членов клуба не превышает двухсот человек. Членами киноклуба являются трудящиеся многих предприятий Ленинграда, а также студенты высших и средних учебных заведений. В основном это молодежь. Активную работу ведут члены киноклуба на таких предприятиях, как заводы «Электросила», им Козицкого, ГОМЗ, 1-й и 2-й медицинские институты и многих других. Клуб имеет следующие группы: рецензентов, лекторов, дискуссионную, информации, массовую и редакцию клубной газеты «Кино и мы». Руководит работой совет клуба.

Только за прошлый год мы провели более 2,5 тысяч культпоходов с обсуждением кинофильмов непосредственно в кинотеатре или на предприятиях. Кроме того, там, где работают члены киноклуба, группируется и актив любителей кино. Теперь мы собираемся провести общегородской диспут, тематические вечера для студентов и школьников, встречу с деятелями кинематографии, выехать с лекциями и беседами в область и т. п. Одним словом, планы у нас немалые. Но для того чтобы эти планы были осуществлены, нам необходимо самим быть более активными, интересоваться новостями кино.

Большинство наших клубных четвергов организуется и проводятся при самом непосредственном участии работников кинотеатра «Молодежный». За

последний год у нас были прочитаны лекции по эстетике, по истории кино, проведены диспуты; состоялся вечер, посвященный 25-летию фильма «Депутат Балтики», на котором выступали Н. Черкасов, Д. Даль; мы встречались с редакцией журнала «Советский экран»; с кинорежиссерами В. Наумовым, Г. Чухраем, Н. Таланкиным, В. Соколовым и многими другими. Все эти встречи были очень интересны и полезны для обеих сторон. Между прочим, наш клуб не одинок. Так, Рижский киноклуб, рассказывала нам одна из его организаторов, сотрудник музея истории Латвийской ССР Э. Дрейланд, объединяет более пятисот человек.

Одним словом, движение киноклубов растет и ширится. И, может быть, пора уже подумать о том, чтобы как-то объединить работу киноклубов. Возможно, стоит создать в Союзе работников кино секцию зрителей, которая взяла бы на себя труд по организации киноклубов. Ведь только в союзе с деятелями кино клубы могут стать настоящими центрами идеологической работы в области кино. В заключение мне хочется обратиться к нашим кинематографистам, особенно к молодежи. Товарищи! Давайте работать вместе. Ведь у нас одна цель — чтобы советская кинематография стала лучшей в мире.

И. ВИНЮКОВ,

председатель совета киноклуба «Молодежный»

Ленинград

Школьный киноклуб

Когда у педагогов московской 410-й школы возникла мысль создать в ее стенах клуб юных любителей кино, а при нем кинотеатр, кинолекторий и кружок любителей киноискусства, это известие обрадовало, заинтересовало всех.

В классах, в коридорах, в учительской только и слышно было

— У нас в школе будет свой кинотеатр...

— Как хорошо!

— Теперь мы сможем смотреть любые фильмы, какие захотим.

Открытие школьного кинотеатра проходило при переполненной зале.

Кинотеатр был назван учащимися «Школером», и тут же была избрана общественная администрация: директор, администратор, два контролера, кассир, художник и кинодемонстратор, он же помощник штатного киноеханика.

Я был на самом первом киносеансе «Школера» и

не без удовольствия наблюдая, как горячо, с каким увлечением выполняли свои общественные обязанности юные «хозяева» кинотеатра. В вестибюле школы за столом сидела кассир—ученица 8-го класса. Школьники подходили и покупали билеты. Юные контролеры надрывали билеты и пропускали в зал. Администраторы с красными повязками на рукавах следили за порядком, рассаживали по местам. Демонстрация фильма началась в точно назначенное время.

В своем школьном кинотеатре учащиеся просматривали по субботам после уроков много фильмов. Вскоре оказалось, что одни и те же картины воспринимались учащимися по-разному. То, что нравилось старшеклассникам, было мало понятно младшим школьникам, и, наоборот, то, что было интересно малышам, казалось для старших примитивным. Тогда мы стали устраивать киносеансы отдельно для учащихся младших классов и отдельно для ребят среднего и старшего возраста.

Особое место в репертуаре заняли лучшие советские современные фильмы (как только их перевели на узкую пленку). Показывались и лучшие классические произведения советского кино: «Броненосец Потемкин», «Александр Невский», «Юность Максима», «Детство Горького» и др. Большое место в репертуаре заняли фильмы — экранизации литературных произведений, изучаемых на уроках и рекомендованных для внеклассного чтения.

Так, когда в 6-м классе закончили разбор отрывков из повести В. Катаева «Белеет парус одинокий», в кинотеатре был показан одноименный кинофильм; восьмиклассникам же в связи с подготовкой к классному сочинению по роману А. Пушкина был показан фильм-опера «Евгений Онегин».

В школьном кинотеатре устраивались кинофестивали, посвященные знаменательным датам. Наиболее успешно был проведен кинофестиваль в честь 40-летия пионерской организации, во время которого учащиеся просматривали фильмы: «Кортик», «Тимур и его команда», «Рита», «Потерянная фотография», «Друг мой, Колька!» и др.

В первое время в школьном кинотеатре лишь демонстрировались фильмы, никакой работы вокруг них не проводилось. Но из бесед с учащимися выяснилось, что они порой дают неверную эстетическую оценку фильму, не всегда правильно воспринимают его. Стало ясно, что их, особенно ребят младшего и среднего школьного возраста, нужно готовить к просмотру картины. Для этой цели мы использовали разнообразные формы.

В одних случаях мы устраивали до начала киносеанса встречи с «бывалыми» людьми.

Их выступления были интересны и имели большое воспитательное значение, подготавливая вместе с тем учащихся к более осознанному восприятию фильма.

Порой перед демонстрацией кинофильмов мы проводили киновикторины, которые составляли вместе с активом школьного киноклуба.

Киновикторины несомненно повышали интерес учащихся к искусству кино: к отдельным произведениям, к творчеству режиссера, оператора, композитора, актера.

Перед демонстрацией художественного кинофильма мы нередко произносили вступительные слова.

После просмотра фильма учащимся предлагалось написать отзыв о нем. Из этих отзывов выяснялось, что большинство учащихся ограничивалось только изложением содержания фильма и редко кто из них стремился дать правильную эстетическую оценку картины.

Это объяснялось тем, что они еще слабо разбирались в фильмах как произведениях киноискусства. И тогда мы стали проводить открытые занятия кружка юных любителей кино, посвященные вопросам

киноискусства. Здесь проходили беседы на темы: «Как делается фильм», «Рождение кинематографа», «Специфические особенности киноискусства», «От немого к звуковому кино», «О жанрах киноискусства» и др.

Каждая беседа сопровождалась показом фильмов. Особый интерес у учащихся вызвали лекции специалистов на темы: «Образ Ленина в кино» с демонстрацией художественного фильма «Рассказы о Ленине» и «Выдающийся советский кинорежиссер Сергей Эйзенштейн» с показом научно-популярного фильма «Сергей Эйзенштейн».

В целях приближения учащихся к киноискусству мы устраивали встречи с мастерами кино и популярными киноактерами.

Одна такая творческая встреча состоялась с режиссером Н. Фрезом. О ней ученица 8-го класса «Б» Галина Комиссарова писала в книге отзывов: «Илья Абрамович знаком нам как создатель картин «Первоклассница», «Рыжик», «Необыкновенное путешествие Мишки Стрекачев» и ряда других. Он рассказал нам о том, как создаются кинофильмы, какого большого труда это стоит сценаристам, режиссерам, операторам, композиторам и всему творческому коллективу. Мы узнали, как оформляют декорации, как костюмеры готовят костюмы для актеров».

После встречи учащихся с заслуженным артистом РСФСР С. Столяровым ученица 7-го класса «А» Люба Чернова написала: «из его рассказа мы узнали, что быть актером не такое уж легкое дело».

После просмотра фильмов мы всегда отримались обсудить их по классам на уроках и во внеурочное время. И пытались пригласить на эти обсуждения с помощью Бюро пропаганды советского киноискусства кого-либо из создателей или участников картины. Так, в обсуждении фильма «Зеленый патруль» учащимися четвертых классов принимал участие режиссер картины Г. Нифонтов; фильма «Белеет парус одинокий» учащимися пятых классов — Д. Саган; фильма «Капитанская дочка» учащимися 7-го класса — Н. Аренина. В обсуждении фильмов «Бей, барабан!», «Школа мужества», «Два капитана», «Чудотворная» принимали участие режиссер А. Салтыков, актеры Л. Харитонов, В. Михайлов, кинооператор П. Сатуновский и др.

Из рассказов о том, как проходили съемки, как актеры перевоплощались в своих героев, как средствами кино раскрывалась ведущая мысль картины, вызвали огромный интерес участников обсуждения, помогали им разобраться в достоинствах и просчетах фильма и дать ему правильную оценку.

В тех случаях, когда фильм создавался не на московской киностудии, члены актива киноклуба обращались с письмами в киностудию с просьбой рассказать о фильме

Так, режиссер Киевской киностудии С. Цыбуль-ник прислала юным кинолюбителям школы № 410 ответ на пяти страницах, в котором подробно описа-ла, как создавался фильм «Мальчики».

Это письмо было зачитано во время обсуждения фильма, и ребятам казалось, что режиссер находится с ними рядом.

Особо вспоминается обсуждение фильма «Школа мужества». Проводилось оно членами кружка юных любителей кино совместно с учащимися шестых классов, где повесть Гайдара «Школа», по кото-рой поставлен фильм, рекомендована учебной про-граммой для внеклассного чтения, однако в зале ока-зались учащиеся и пятых, и седьмых, и восьмых классов; помещение не могло вместить всех.

Широкую работу по пропаганде решений XXII съез-да развернул кинолекторий «Знание» школьного кино клуба. В нем проводились кинолекции по ак-туальным вопросам; здесь выступали специалисты, приглашенные через районное отделение общества «Знание» педагоги и учащиеся старших классов.

Вначале было так: выступал лектор, а затем как иллюстрацию демонстрировали фильм. В дальней-шем методику кинолекций мы разнообразили: фильм давали по ходу лекции, теснейшим образом связы-вали с ее содержанием.

При обсуждении работы школьного кино клуба за год на педагогическом совете школы директор и завуч, педагоги и классные руководители отмечали, что кино клуб способствует закреплению, углубле-

нию и расширению знаний учащихся, полученных на уроках, а также оживлению всей внеклассной работы — утренняя гимнастика, лекций, сборов пионерских отрядов, бесед и широких читательских конферен-ций. Кино клуб оказывает большое влияние на вос-питание моральных качеств учащихся, помогает формировать их мировоззрение, характер, эстетиче-ские взгляды, помогает воспитывать у них правиль-ное понимание произведений киноискусства.

Не так давно в нашей школе прошел специальный семинар директоров фильмотек Москвы, организо-ванный Московским городским институтом усовер-шенствования учителей. Он был посвящен работе кино клуба школы.

Участники семинара дали высокую оценку школь-ному кино клубу и приняли решение широко рас-пространить его опыт в других московских школах. В связи с этим нельзя не напомнить справедливую мысль редакции журнала «Искусство кино», вые-казанную в открытом письме к президенту Академии педагогических наук Н. А. Каврову: «Могучая сила стучится в двери советской школы. Надо оторвать эти двери...».

Школа № 410 Москвы открыла их и убедилась, «как важен союз между школой и киноискусством в борьбе за коммунистическое воспитание нового поко-ления».

Н. УРИЦКИЙ,
директор фильмотеки Калининского РОНО, учитель, руко-
водитель клуба юных любителей кино при школе № 410
Москва

Кино клуб в Политехническом институте

К нам приезжают кинематографисты из Вильнюса и Москвы, приходят знаме-ные журналисты и преподаватели, они рассказыв-ают нам об искусстве кино. А мы, студенты Каунас-ского политехнического института, слушаем их лек-ции. И не только слушаем. Наши вечера проходят оживленно, мы спорим и размышляем.

На открытии клуба выступил с лекцией «Лучшие работы советских кинематографистов» известный литовский оператор Н. Грицис. Затем мы посмотре-ли картину «Бахадур о солдате» и состоялась дис-куссия по этому фильму.

У нас в гостях был оператор Леонид Косматов. Он рассказал нам об основах операторского мастерства. И когда мы обсуждали в тот вечер фильм «Чистое небо», то естественно, что операторской работе бы-ло уделено большое внимание.

Вот некоторые из лекций, прочитанных в нашем

клубе кино: «Последние дни войны в советской кинема-тографии», «Новаторство в советской кинема-тографии», «Об итальянском киноискусстве». Нам не всегда удавалось найти специалистов кино. Но надо отдать должное и тому, что люди других про-фессий готовились к докладам серьезно. Нам пока-зались интересными выступления инженеров Ра-таускаса, Минютаса, журналиста Портнова, сту-дента Степановичюса.

В клубе мы встречаемся один раз в неделю. На за-нятия приходят около трехсот студентов. Мы не ду-жаем, что все в нашей работе совершенно. Однако приобретается опыт, а интерес к работе клуба рас-тет. Это и понятно — та же эстетическая ананция у нашего народа огромная. И кино клубы в какой-то мере ее удовлетворяют.

Н. ТУРОВНИКОВ

Каунас

Виталию,
Студенту,
Члену КиноКлуба

Л. КОЖИНОВА

Все начинается с писателя

Современный кинофильм — произведение сложное и создаваемое коллективно. Кино принадлежит к искусствам синтетическим, то есть рождающимся из органического слияния разных видов искусств, из творчества сценариста, режиссера, актера, оператора, художника, композитора. Каждый прикосит свое видение жизни, свое поэтическое осмысление действительности, свою творческую волю. И в органическом слиянии творческих индивидуальностей разных художников, объединенных одним общим замыслом, в диалектическом взаимодействии, взаимообогащении и единстве и состоит чудо рождения настоящего произведения киноискусства.

Создание, художественная организация такого произведения — дело необычайно сложное и ответственное.

С чего начинается работа над фильмом?

Прежде всего надо иметь сценарий, скажет читатель. И он будет совершенно прав. Теперь это ясно всем. Но не всегда это было так. Да и что такое сценарий, каково его место в ряду произведений других искусств? Этот вопрос имеет большую и сложную историю.

Как это ни покажется странным, киноматюргия — эта первооснова фильма — самая молодая область творчества в кино. Первым кинематографистом был оператор, потом пришел актер, следом за ним режиссер. И только значительно позднее, когда кино перешло от чисто внешнего изображения событий к человеческим характерам,

судьбе человека, понадобилась предварительная организация сложного процесса создания кинозрелища, возникла потребность в сценарии.

Вначале киносценарий представлял собой лишь отчет элементарное описание последовательности картин, сцен, необходимых для развертывания сюжета.

Вот как выглядел, например, сценарий Б. Леонидова для немого фильма «Дом в сугробах» (1927); слова указываются место действия, справа — события, поступки персонажей и т. п.

Двор оружейного склада.	Большая очередь рабочих и работниц
"	Рабочие получают винтовки
"	Женщины — кирки и лопаты.
Улица	Очередь у продовольственной лавки
"	Лицо спекулянта; злобно ропщет.
"	Очередь. Толпятся. Грохот на месте
"	Ноги. Разная обувь: боты, сапоги, валенки, ошолоны и т. д.
"	Несколько лиц, стоящих в очереди толпятся злобно. (У всех буржуазные лица)
"	Спекулянт держит в руке полученный паяк (овес), показывает окружающим и ругается.
"	Другая очередь (свободная профессия)
"	Композитор. В глазах жадность. В очереди толчея. Вытолкнули композитора. Он лично бросается на свое место.

Улица	(Третья очередь) Рабочие и работницы. На первом плане рабочий с винтовкой
»	(2-я очередь). Композитор проталкивается через толпу и выходит на первый план.
»	В руке. — полученный паек — жмыхи
»	(3-я очередь). Рабочий (Сидор) получил паек — 400 гр. хлеба, и т. д.

Как мы видим, о литературных достоинствах сценария не приходится и говорить. Сценарий здесь — это лишь наложение сюжета, последовательное указание объектов съемки. Такие сценарии писались только для режиссера, оператора и имели чисто вспомогательное, узкопроизводственное техническое значение.

Но постепенно, вместе с развитием киноискусства, сценарий занимает все более и более важное место в постановке кинофильмов. В 20-е годы выдвинулась группа талантливых профессиональных сценаристов — Н. Зархи, Н. Агаджанова, В. Туркина, Б. Леонидов и другие. Приходят в кино большие писатели, И. Бабель, Вс. Вишневский, блестяще выступают как сценаристы А. Довженко, С. Эйзенштейн.

С приходом в кино звука окончательно формируются основные черты сценария советского звукового фильма, складываются эстетика и творческие принципы кинодраматургии. Сценарии становятся самостоятельными произведениями литературы и начинают выходить отдельными изданиями. В эти годы создаются сценарии таких классических советских фильмов, как «Член правительства», «Мы из Кронштадта», «Чапаев», трилогия о Максиме и др.

Сейчас в кино работает большой отряд опытных мастеров сценарного дела и молодых драматургов.

Но кинодраматургия все еще находится в развитии, в становлении. Форма сценария до сих пор еще очень подвижна, не канонична. В этой области творчества, как и во всем искусстве кинематографа, происходят интереснейшие поиски, отвечающие тем большим задачам, которые стоят перед всем киноискусством.

●

Путь фильма к зрителю путь сложный, длительный и не прямой. Замыслу, возникшему в творческом воображении ки-

нодраматурга, предстоит получить свое первое воплощение в форме литературного сценария. Затем на этой основе в результате совместных усилий режиссера, актера, оператора, художника, звукооператора воплотиться на экране в виде произведения киноискусства, воздействующего на зрителя звуко-зрительным образом, то есть образом, возникающим из органического слияния движущегося изображения слова и звука.

Художественная организация кинофильма — дело необычайно сложное. «Работать с натуры на мольберт-пленку» (по выражению Вс. Вишневского) при создании такого произведения, каким является современный кинофильм, невозможно.

Именно этой сложностью, синтетичностью киноискусства и определяется необходимость выделения сценарной работы в качестве особой ступени творческого и производственного процесса. Ведь и в театральном искусстве появлению спектакля также предшествует самостоятельный творческий процесс создания пьесы. То обстоятельство, что замысел имеет одну, так сказать, фактуру — словесную, литературную форму, а исполнение — фактуру экранного изображения, порождает иногда своеобразное противоречие — противоречие между сценарием и фильмом, между сценаристом и режиссером, между все увеличивающейся художественно-идейной ролью сценария и обветшалой производственной традицией рассматривать его лишь как фактор вспомогательный. Эти сложные отношения принимают характер противоречий потому, что в кинематографе авторство режиссера-постановщика выступает более четко — ведь в отличие от театрального искусства, где каждая пьеса может иметь много разных постановок, интерпретаций разными режиссерами, исполнителями, всякий сценарий ставится только один раз, каждый созданный кинодраматургом образ имеет только одного исполнителя и т. д.

Следы этих нерешенных противоречий, вытекающих из самой природы синтетического и коллективного искусства кино, заметны еще и сейчас в некоторых теоретических работах, в практике отдельных режиссеров и кинодраматургов.

Конечно, каждый человек может ваять камеру, отснять ряд кадров и в той или иной последовательности смонтировать их. Но из отснятого материала не получится фильма,

если: а) у автора не было предварительного замысла, определяющей художественной идеи и б) если эта ведущая идея не приобрела в его голове завершенный образно-драматургический характер. Другими словами, только при наличии хотя бы «мысленного» сценария возможно создание любого, даже самого маленького и незначительного кинопроизведения

Очень хорошо сказал выдающийся французский режиссер, сценарист и теоретик Рене Клер: «Мой фильм готов — осталось только его снять»

А когда этот «мысленный фильм» отличается в словесную форму, в фактуру литературного произведения, возникает литературный сценарий

Итак, сценарий — это произведение, написанное для его последующего воплощения на экране, для создания на его основе кинофильма.

Сценарий — детище кинематографа, порожденное его синтетической природой. Все достоинства, вся образность сценария существуют для того, чтобы по-новому ожить на экране — в кинообразах.

Эта словесная, литературная стадия формирования фильма настолько ответственна, настолько сложна и требует такой степени точности, конкретности, зрелости художественной мысли, мастерства образного письма, что настоящий сценарий обычно сам представляет как произведение искусства, как своеобразное явление литературы. «Литературность» сценария есть его вторая природа, порожденная первой и основной — кинематографической. Сценарий, обладающий высокими литературными достоинствами, становится как бы явлением сразу двух искусств. Таковы произведения советских и зарубежных мастеров — сценарии Эйзенштейна, Довженко, Н. Зархи, Вишневецкого; Чаплина, Дзаваттини и др. Таковы лучшие работы наших молодых кинодраматургов Б. Метальникова, В. Ежова или пришедших в кинематограф из литературы, журналистики и театра С. Антонова, В. Тендрякова, Д. Храбровицкого, В. Розова и др.

Сценарий может и не обладать «литературностью» в узком смысле этого слова. Такими, например, во многом, были сценарии немого кино, которое больше показывало, чем рассказывало (вспомним приведенный выше образец сценария немого кино). Сценарий вы-

дающегося современного японского фильма «Голый остров» Кането Синдо также едва ли есть произведение литературы, так как в нем деликом господствует зрительная образность, а слово как художественный, эмоционально воздействующий элемент абсолютно исключено. Поэтому, для того чтобы сценарий «Голого острова» читался как литературное произведение, по нему надо было бы написать лирическую или эпическую поэму, переводя его специфическую зрительную, пластическую образность в фактуру искусства словесного, литературного. Или представим себе литературное, словесное описание комических трюков в ранних фильмах Чаплина или в недавно прошедшей по нашим экранам картине «Мой дядя» Ж. Тати — вряд ли это даст читателю хотя бы частицу той радости, которую он получает, будучи зрителем этих чисто пластических образов в фильмах.

Таким образом, мы можем сказать, что литературность сценария есть явление, возникшее и утвердившееся на определенном этапе развития киноискусства. Можно утверждать, что только с появлением звукового кино сценарий приобрел настоящую литературную ценность, кинодраматургия стала фактом литературы и в то же время литература стала важнейшим фактором кино. Ибо когда речь героев прямо зазвучала с экрана, текст сценария, слово превратилось из вспомогательного элемента, обозначающего ранее лишь сюжетную канву, в живую ткань художественного произведения кинематографа, в его важнейшую органическую составную часть.

Так литература пришла в кинематограф, так сценарист стал подлинным писателем, художником слова. В этом состоит основная закономерность развития современного киноискусства.

Правда, и тут есть исключения: много итальянские кинорежиссеры, например Росселини, следуя старинным принципам итальянской комедии дель арте, дают возможность актерам импровизировать и варьировать диалог на съемках. Но это все-таки не исключает и для них сценария как идейно-художественной основы фильма (Все сказанное относится и к документальному кино, где сценарий — заранее продуманный план съемок материала, а также дикторский текст — приобретает особенное значение. Но вопрос о сценарии в документальном кине-

матографе требует специального рассмотрения)

Знакомство с издающимися в большом количестве у нас и за рубежом сборниками киносценариев еще раз убеждает в этом. Эти произведения, как правило, являются настоящей большой литературой и интересны широкому кругу читателей.

В последнее время на Западе появилось модное течение — дедраматизация. Эта теория отвергает идейность, образность, познавательную ценность киноискусства и использует экран для проповеди крайнего субъективизма и упадочнических идей. Теоретики и практики дедраматизации выступают против драматургии как средоточия образной силы искусства, против законов сюжетосложения, призывают художника слепо следовать за «потоком жизни», как залося бы, не организованной никакими художественными средствами.

Борьба с дедраматизацией в ее реакционных проявлениях — это борьба за развитие и упрочение драматургии как основы современного фильма, за подлинно правдивое, отвечающее новым потребностям жизни киноискусство.

Что же прежде всего важно для киносценария? В чем его главная ценность?

Как и во всяком художественном произведении, это прежде всего точно осознанная идейная позиция автора, а отсюда — художественная определенность и цельность, своеобразие и точность замысла. Сценарий, как и всякое произведение искусства, должен открывать новые стороны действительности, новые отношения, новые черты характеров, ранее эстетически не освоенные. Замысел воплощается в сложной системе драматургического произведения. в драматическом конфликте, то есть в столкновении различных сил, людей, обстоятельств, в сюжете, в образах-характерах, в предполагает то или иное жанровое решение — драма, комедия, эпопея и т. д. Открывая новое в многообразной и сложной современной действительности, такие сценарии становятся подлинными художественными открытиями. Таковы сценарии фильмов «Броненосец «Потемкин» Н. Агвджановой и С. Эйзенштейна, «Мать» Н. Зархи и Вс. Пудовкина, «Земля» и «Арсенал» А. Довженко, «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского и Е. Дзигана, «Путевка в жизнь» Р. Янушкевича, А. Столпера и Н. Экка, «Чапаев» бр. Ва-

сильевых, «Член правительства» К. Вишegradской, А. Зархи и И. Хейфица, трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, фильмы о Ленине А. Каплера и М. Ромма и многие другие. Их авторы приносили в киноискусство свою тему, своих героев, свое видение революционного прошлого и современности, открывали новые пласты действительности. Советские кинодраматурги и режиссеры 20-х и 30-х годов были подлинными новаторами, потому что с их произведениями в искусство входили новые темы, ломались старые представления о кинематографичности того или иного жизненного материала — так называемой «фотогенности».

Так ворвался в киноискусство С. Эйзенштейн с неожиданным доселе в кино новым героем — народной революционной массой («Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь»). Принесли свою тему Н. Зархи и Вс. Пудовкин («Мать», «Конец Санкт-Петербурга») — тему развития и становления человека в революционной борьбе. «Я стремлюсь строить сценарий, исходя из максимальных драматических противоречий — столкновения большого события общественного значения — забастовки, стачки, войны, революции и т. д., со сложнейшей противоречивой коллизией в жизни персонажа, строить так, чтобы это событие, создавая поворотный момент, переломный этап в жизни персонажа, заставило его «снять» старую линию взаимоотношений и обнаружить другое, новое качество», — говорил Н. А. Зархи в 1934 году в лекции «О моем творческом опыте»^{*}. Со своим поэтическим видением действительности, тесно связанным с украинским народным эпосом, пришел Александр Довженко («Звенигора», «Земля», «Арсенал»).

Так началось большое советское кино.

Эти новаторские традиции были подхвачены и развиты многими талантливыми советскими кинодраматургами и режиссерами, творческое претворение этих традиций отчетливо ощущается и в современных достижениях нашего кино — в фильмах «Баллада о солдате» В. Ежова и Г. Чухрая, «Летят журавли» В. Розова и М. Калатозова, «Коммунист» Е. Габриловича и Ю. Райзмана, «Девять дней одного года» Д. Храбровиц-

^{*} «Вопросы кинодраматургии». Сб. статей, вып. 3, М., «Искусство», 1959, стр. 358.

кого и М. Ромма и других. Эти традиции оказали огромное влияние на драматургию и режиссуру вередового кино во всем мире — итальянскую, мексиканскую, французскую и другие.

И тут мы подходим ко второму необычайно важному закону киносценария — закону соответствия замысла сценария и замысла режиссуры. Для того чтобы случилось «чудо» возникновения фильма, необходимо, чтобы замысел сценариста сомкнулся с замыслом режиссера, с его идеями, взглядами на жизнь, на искусство, с его мироощущением.

Ведь одной из основных и специфических сложностей, присущих кинематографу (и театру, то есть искусствам коллективным), является возможное противоречие между замыслом одного художника — сценариста — и системой замыслов коллектива художников съемочной группы — режиссера, оператора, актеров и других, а также противоречие между мерой таланта, художественного интеллекта, творческой манеры, стиля сценариста, с одной стороны, и режиссера, оператора, актеров и других — с другой. Только творческое преодоление этих противоречий, только органическое слияние творческих волей дает настоящее произведение киноискусства. Тут возможны самые различные пути.

Может быть, в наиболее ясной и идеальной форме это соответствие проступает в творчестве крупнейших мастеров киноискусства, которые соединяют в одном лице сценариста и режиссера. Таково творчество А. Довженко, Ч. Чаплина, С. Эйзенштейна (например, фильм «Иван Грозный»), Ф. Феллини и некоторых других. В их деятельности единство творческого процесса создания кинопроизведения выступает в чистом виде, хотя само по себе такое соединение — явление не частое. И тут ясно видно, что исторически сложившаяся в кино отдаленность драматургической работы от режиссерской не есть разделение обязательное, между этими ступенями нет никакой непреходимой грани.

История кино знает много случаев полного и органичного слияния в работе творчества двух художников. Таково, например, многолетнее содружество Е. Габриловича и Ю. Райзмана («Последняя ночь», «Машенька», «Урок жизни», «Коммунист»), Н. Зархи и Вс. Пудовкина (на чьи фильмы

мы уже ссылались выше), Вс. Вишневского и Е. Дзигана («Мы из Кронштадта») и других.

Возможны и иные случаи, когда соединяются художники, казалось бы, очень разные по своим творческим установкам, направленности своего таланта. Так было в работе совсем творчески не схожих драматурга В. Розова и режиссера М. Калатозова. И тут неожиданное слияние неповторимого своеобразия художественного почерка каждого породило яркий, взволнованный фильм «Летят журавли», ставший вехой в развитии советского послевоенного искусства, фильм, получившийся не «розовским», не «калатозовским», а принципиально новым, живущим по своим особым законам явлением киноискусства.

Итак, высокохудожественное произведение кинодраматурга и мастерство кинорежиссера и всего творческого коллектива — вот что в конечном счете определяет успех фильма. Только тогда проявляется в полной мере кинематографическая ценность сценария, значительность его содержания, образов, конфликтов, когда режиссер подходит к их воплощению подлинно творчески, когда в основе его работы лежит замысел, полностью отвечающий замыслу сценариста.

При этом роль режиссера-постановщика в кино гораздо выше и ответственнее, чем в театре. Ведь, как уже говорилось выше, киносценарий, в отличие от театральной пьесы, которая ставится неоднократно и может иметь множество режиссерских интерпретаций, как правило, воплощается на экране один-единственный раз, режиссерская трактовка его является единственной и неповторимой.

И именно в результате полного творческого содружества режиссера и драматурга рождались и классические советские фильмы и лучшие фильмы последних лет: «Чужая родня» В. Тендрякова и М. Швейцера, «Дом, в котором я живу» И. Ольшанского, Я. Сегеля и Л. Кулджанова, «Чистое небо» Д. Храбровицкого и Г. Чухрая и многие другие.

Для лучших фильмов характерно такое слияние сценарного и режиссерского начал, такое совершенство в воплощении замысла кинодраматурга, что уже трудно отделить, где тут заслуга сценариста, а где режиссера. Фильм воспринимается как нечто целое,

единое и органичное. И в этом, может быть, лучшая похвала сценаристу. Условием такого единства являются творческие взаимоотношения сценариста и режиссера на всех этапах создания фильма — от рождения замысла до его экранного воплощения.

Как чисто режиссерская находка воспринимаются, например, замечательные начало и ковац повеллы «Последняя осень» в фильме С. Юткевича «Рассказы о Ленине». Однако, прочитав сценарий Е. Габриловича «Рассказ о Ленине», напечатанный в его «Книге сценариев», можно убедиться, что эти очень выразительные по своему пластическому рисунку и полные высокого драматизма проходы коменданта Белова по пустым комнатам ленинского дома до приезда Ленина и после его смерти найдены и образно решены сценаристом. Режиссеру принадлежит тут честь их точного и интересного воплощения.

Так же в фильме «Сорок первый» режиссера Г. Чухрая яркое кинематографическое решение многих сцен (например, рассказ поручика о Робинзоне Крузо) найдено сценаристом Г. Колтуновым, создавшим свой интересный сценарий на основе рассказа Б. Лавренева, а кажется режиссерской и операторской находкой.

Всем запомнилась прекрасная по своей кинематографической выразительности сцена встречи воинного эшелона в фильме «Чистое небо» Г. Чухрая и Д. Храбровицкого. И эта сцена, такая, казалось, чисто режиссерская, подготовлена и решена в сценарии. Подобных примеров можно привести много. Такие сцены, интересно задуманные и тщательно подготовленные в сценарии и талантливо воплощенные в фильме, как правило, бывают наиболее удачными.

К сожалению, в практике еще часты и другие случаи, когда сценарист пишет «приблизительные», аморфные эпизоды или когда режиссер произвольно изменяет сценарий, исключает сцены, важные для авторского замысла. Целые куски переписываются, подгоняются под индивидуальные качества того или иного актера, отсекается ряд важных сюжетных линий, искажается центральный драматический конфликт. И в результате авторский замысел предстает в совершенно неузнаваемом и искаженном виде. И тогда получаются серые, неинтересные, просто плохие фильмы. В таких случаях противоречие между сце-

наристом и режиссером приводит к прямой катастрофе.

Правда, надо помнить, что часто такое отношение к сценарию объясняется его низким качеством, недостаточной кинематографичностью, невысокими литературными достоинствами.



Мы уже говорили о синтетичности киноискусства, о его связи со смежными искусствами: литературой, театром, живописью, музыкой. Эта синтетичность представляет собой не просто механическое суммирование элементов смежных искусств, а их взаимодействие, взаимопроникновение, взаимообогащение и органическое слияние в фильме. Это единство подготавливается в киносценарии.

Посмотрим, как строится и из чего состоит сценарий.

Сценарий включает в себя четыре основных элемента: описательную часть, то есть ремарки; диалог, то есть прямую речь персонажей; дикторский или авторский текст, то есть звучащий за кадром голос автора, рассказчика или персонажа; пояснительную надпись.

Рассмотрим каждый из этих элементов в отдельности.

Каждое слово в киносценарии должно быть так или иначе воплощено на экране. Диалог прозвучит как речь действующих лиц, дикторский текст — как голос за кадром, ремарка воплотится в действенно-изобразительную часть фильма, а надпись даст дополнительные сведения о месте, времени действия и т. п.

В сценарии немого фильма надписи занимали очень большое место и заменяли собой и диалог, и дикторский текст, и часто ремарку. Конечно, в современном звуковом кино они потеряли свое прежнее значение. Однако можно указать, например, на сценарий и фильм Д. Храбровицкого и М. Ромма «Девять дней одного года», где наряду с дикторским текстом для связи отдельных «дней»-новелл применяется надпись, например: «Первый день. Ранняя осень». В данном случае надпись не только связывает отдельные новеллы, не только ведет счет девяти дням, но и выполняет композиционную роль — эти надписи подчеркивают новеллистическое построение сюжета фильма.

В упоминавшемся уже нами необычайно скупом по использованию выразительных средств бессловесном фильме «Голый остров» тоже используются очень краткие надписи «Зима», «Осень» и т. п., которые говорят о течении времени, придают картине эпическое звучание.

Необычайно важна в киносценарии ремарка. Если в театральной пьесе ремарка обычно характеризует время, обстановку действия, внешний облик героев и сообщает о некоторых действиях («Столовня», «Утро», «Вошел», «Подойшел к столу» и т. п.), то в киносценарии ремарка представляет собой образную характеристику всего сложного кинематографического действия и охватывает все стороны кинопроизведения, она воплотится на экране в пейзаже, в обстановке действия, прозвучит в музыкальном и шумовом решении фильма, передаст в системе кадров последовательность событий, поведение действующих лиц.

Вот как описана в сценарии Д. Храбровникова «Чистое небо» одна из важнейших сцен — сцена, когда Саша ожидает Алексея воле многоэтажного дома, где решается вопрос о его полной реабилитации.

«...Была весна, но мороз еще держался. Лужицы поблескивали ледком, и из рта валил пар.

Постукивая каблучками по звонкому асфальту, Саша прохаживалась взад и вперед перед подъездом с дубовой дверью.

Постепенно стало темнеть, и день смонился вечером. В окнах зажегся свет.

Саша совсем окоченела. Она стирательно думала на свои ладошки, как в ту далекую военную зиму, когда где-то посеяла жаренки.

Ходила взад и вперед и смотрела на дубовую дверь... Столько прошло часов, она не знала. Ей казалось, что прошла уже вечность.

В здание входили, на него выходили, но все это были чужие люди.

Вот вышел военный в погонах старшего лейтенанта... За ним появился Алексей. За Алексеем следовал еще один военный.

Сердце у Саши сжалось... Но военные, обойдя Алексея, двинулись своей дорогой.

А он остался стоять на гранитных ступенях.

Саша подбежала к нему. Казалось, он ее не заметил.

— Алеша! — позвала она — Что с тобой, Алеша?

Алексей протянул сжатую в кулак руку и медленно разжал пальцы.

На ладони лежала Золотая Звезда...

Лицо его было сурово и неподвижно.

Глаза не выражали ничего...

При помощи умело построенной ремарки (читатель, конечно, понял, что приведенная выше выдержка из сценария есть авторская ремарка, которая перебивается лишь одной репликой — восклицанием) авторы сумели передать состояние героев в важнейший момент в их жизни. Нам не показывают, что происходит с Алексеем внутри этого дома, мы не слышим диалогов, мы вместе с Сашей остались у порога здания, на улице. Но использованный тут прием отраженного показа действия помогает созданию насыщенной и драматической сцены.

Можно представить себе, что сценарии таких лишенных диалогов фильмов, как тот же «Голый остров» или «Украли бомбу» Попеску Гопо, представляют собой, по сути дела, сплошную ремарку с несколькими надписями.

Диалог является одним из важнейших элементов сценария современного звукового фильма.

Так же как и в театре, он является одним из основных средств художественной выразительности и выполняет те же задачи: раскрывает характеры, сущность событий, мысль автора. Своеобразие кинематографического диалога связано со спецификой фильма — его монтажным построением, непрерывностью действия, большим значением изобразительного ряда, обстановки действия, возможностью показать крупно на экране тончайшие оттенки выражения на лице актера, жест, деталь. Кроме того, театральный артист постоянно ощущает условность всего происходящего на сцене, условность декораций, освещения и др. Кинематограф обычно дает максимально достоверное воспроизведение действительности. Поэтому диалог должен соответствовать окружающей обстановке. И окружающая обстановка, фон, на котором происходит разговор, в свою очередь придает репликам героев дополнительное значение, как бы подчеркивает внутренний смысл, подтекст внешне часто обыденных слов.

Примером такого органического сочетания диалога с обстановкой действия, с ремаркой

и дикторским текстом является финальная сцена в сценарии Е. Габриловича «Коммунист»

«... Уже стемнело, кончался короткий, сырой осенний день, а Анята все еще стояла перед могилой. Проснулся у нее на руках и заплакал ребенок. Она перекрестилась и пошла к воротам

Вдруг кто-то окликнул ее

— Анята!

Анята вздрогнула от неожиданности, повернулась, поправила платок

Неподалеку от нее стоял Федор

— Чего тебе? — негромко спросила она Горестный, он уставился в землю, не зная с чего начать

Потом, повадывая, проговорил:

— Ну так как?.. Что теперь делать будем?.. Вот оно как все вывернулось-то!

Она молча пошла к выходу с кладбища, он за ней

В воротах сказал:

— Ведь я к чему? Жить-то где теперь будешь? Ведь сгорело все... А у нас с тобой дом... Печь натоплена... И хлеб есть, и пишно на всю зиму припасено... А?.. Анята!

Они вышли из кладбищенских ворот Ободренный молчаньем жены, Федор уже увереннее продолжал

— И мальчонка без блядки-то, а?.. А я ему вместо отца буду.. Пуцай живет. Ведь любовь у меня к тебе, любовь! — с огромной нежностью и отчаянием сказал он

Она медленно покачала головой.

— Нет, Федя. Ни к чему это.

— Ведь помрешь! — завопил Федор — Ничего же нет!.. Холод ведь... Крыши, и той нет!

Она покачала головой

— Ничего, не помру... Как народ, так и я

И ускорила шаг. До перекрестка они шли молча. Тут дороги расходились: одна вела в Загору, другая в Теребеевку.

— Шел бы ты лучше на стройку, — сказала тихо Анята, — гляди, ведь все сызнова надо... Руки-то ой как нужны!

Он подумал, вздохнул.

— Нет!.. У нас у самих делов много Сарай надо чинить, картошку копать.

Она некоторое время смотрела на него, глубоко задумавшись. Потом повернулась и пошла по дороге в Загору.

А Федор постоял, посмотрел ей вслед и двинулся по дороге в Теребеевку

Он шел вдоль осенних трясин, тяжело чавкая в грязи сапогами Оглянулся, чтобы в последний раз взглянуть на Аняту.

Анята шла с сыном на руках. Тонкий черный дымок потушенного, но еще не угасшего пожара вился впереди.

— На этом обрывается рассказ моей матери, — слышится голос повествователя. — Я не зная моего отца, но он с удивительной ясностью стоит передо мной, этот скромный, упрямый, нескладный, неистовый человек, о котором с гордостью можно сказать: коммунист!

Накрапывал дождь. Бежала по небу холодные быстрые тучи

С большим мастерством драматург поднимает в таком, казалось бы, бытовом, интимном диалоге большие вопросы жизненного пути, будущего этих людей. И этот идейно насыщенный смысл диалога вырастает не только благодаря его точности, сжатости, правдивости и индивидуализированности, но и из естественного сочетания его с обстановкой действия, с пейзажем, который как бы продолжает рассказ о судьбах героев фильма: могила убитого кулаками коммуниста Василия, дымок только что потушенного пожара в Загоре, две дороги, по которым в разные стороны расходятся эти двое когда-то близких людей

Так различные средства кинематографической выразительности, сплетаясь, обогащают диалог в киносценарии и сами наполняются особым смыслом

Те же качества отличают диалог и в других советских киносценариях. Вот как сжато и лаконично передаются в сценарии «Член правительства» большие намерения, происшедшие с героями, со всей жизнью колхозного села, в сцене возвращения домой Ефима Соколова после длительного отсутствия

«Саня легла мужу головой на плечо, шепчет

— Муж мой милый, батюшка ты мой, дождалась!.. Ой, счастье какое! Ну, что это я, ой... Ужинал?

Встала, потянула Ефима. Оба подошли к столу, сели

А л е к с а н д р а (встает). Ой, да что же это я!

Е ф и м (стеснительно). Да нет, Саня, спасибо, я не хочу.

А л е к с а н д р а (приносит еду). Да ну уж, поешь. Небось проголодался в дороге-то.

Е ф и м (посмотрев на еду). Разве сегодня воскресенье?

А л е к с а н д р а. Пятница.

Предельно сжатый диалог характеризует резко изменившуюся жизнь Сани, всего колхоза и растерянность Ефима, его неспособность понять то новое, что появилось за время его отсутствия. А сколько слов понадобилось бы героине в театре, чтобы объяснить мужу, что они теперь живут гораздо лучше и едят хорошо и в будние дни!

В разобранном финальном отрывке из сценария «Коммунист» мы уже столкнулись с еще одним компонентом киносценария — с голосом повествователя, закадровым текстом.

Это голос «невидимого человека», голос рассказчика, автора, являющийся своеобразным комментарием к изображаемым событиям. В частности, в «Коммунисте» введение голоса повествователя — сына убитого героя — придало фильму более лирическое, теплое звучание и помогло воплощению мысли о преемственности поколений, о продолжении дела отцов сыновьями, о вечности идей коммунизма.

Дикторский текст, возникший еще в недрах немого кино в виде надписей, смог обрести полную художественную силу только в звуковом фильме. Впервые он появился в первом советском звуковом фильме «Путевка в жизнь» А. Столпера, Р. Янушкевича и Н. Экка (1931). Правда, в этой первой попытке авторы еще не решились дать закадровый голос в чистом, так сказать, виде и соединили его с изображением на экране замечательного артиста В. Качалова, читающего стихотворный текст в начале и конце фильма.

С тех пор дикторский текст из средства вспомогательного, второстепенного превратился в важный элемент, выполняющий серьезные идейные и художественные функции. Он может служить самым разным целям — быть информацией, характеризовать развивающееся действие, быть авторским комментарием к происходящим событиям, выражать разнообразные чувства, может быть философским и лирическим раздумьем о жизни, высказанным от лица автора или от лица героя, как в прозаических А. Довженко.

Дикторский текст в сценарии и фильме «Баллада о солдате» В. Ежова и Г. Чухрая, композиционно служащий обрамлением действия фильма, несет огромную идейную и эстетическую нагрузку. В самом деле, в начале фильма авторы говорят нам. «Вот уже много лет она выходит сюда. Нет, она никого не ждет... Тот, кого она ждала, ее сын, Алешка, не вернулся с войны. Она знает, что он не вернется: он похоронен далеко от родной земли, у деревни с нерусским названием. Ранними веснами чужие люди приносят на его могилу цветы. Они называют его русским солдатом, героем, освободителем. А для нее он был просто Алеша, сын, мальчик, о котором она знала все от рождения до дня, когда он уезжал по этой дороге на фронт. Он был нашим сверстником, мы вместе с ним были на фронте, и мы вам расскажем о нем историю, о которой не все знает даже его мать».

Казаись бы, странное начало для фильма. Авторы сразу сообщают развязку, говорят, что их задача — не в показе того, убит или не убит герой, а в размышлении о судьбах простого солдата, о том, кто, какой человек погублен войной. И в соответствии с этой идейной и эстетической установкой, заявленной в дикторском тексте, строится и весь фильм — он не о войне, а о человеке, солдате Алеше, и показывают его авторы в основном не в военных сражениях, а в коротких дни солдатского отпуска.

Очень характерен для современной киндраматургии с ее пристальным интересом к внутренней жизни человека, к его сложному духовному миру и «внутренний монолог» — текст, звучащий с экрана не от имени автора, а от имени одного из героев.

«Внутренний монолог» дает драматургу еще одно средство глубокого раскрытия сложных образов современного человека. В этом плане интересно использование «внутреннего монолога» в сценарии «Девять дней одного года».

В этом фильме, построенном на необычайно остром, действенном диалоге, авторы применяют «внутренний монолог» для характеристики только одного действующего лица — Лели. Дважды вводится «внутренний монолог» Лели, который раскрывает ее душевные переживания в очень серьезные моменты ее жизни. Такая избирательность в использовании этого приема не случайна, ибо именно образ Лели, в отличие от обра-

зов Гусева и Куликова, данных в борьбе, действии, в острых спорах, нуждается в подобном художественном средстве.



Мы попытались дать краткую характеристику некоторых основных проблем драматургии кино и элементов сценария, создать у читателя представление о том многообразии идейных и художественных средств, которыми обладает современная кинодраматургия.

Ведь для того чтобы верно воспринять все то идейное и художественное богатство,

которое несет в себе современный фильм, чтобы правильно оценить его во всей сложности и своеобразии, чтобы увидеть все его просчеты и достоинства, надо четко представлять себе, как строится, как создается фильм. Верное представление о роли различных компонентов киноискусства, о разных творческих этапах процесса создания фильма, о месте каждого участника этого коллективного труда, а особенно кинодраматурга — идейно-художественной основы киноискусства, — необходимо каждому, кто любит кинематограф и заинтересован в его успехах

БИБЛИОГРАФИЯ

И. Вайсфельд, Мастерство кинодраматурга, М., 1961.

«Вопросы кинодраматургии», Сб. статей. Вып. 1-й, М., 1954. Вып. 2-й, 1956. Вып. 3-й, 1959. Вып. 4-й, 1962.

И. Крючельников, Композиция фильма, М., 1960.

С. Фрейлих, Драматургия экрана, М., 1961.

В. Юнаковский, Сценарное мастерство, М., 1960.

М. Блейман, О литературной форме сценария, «Искусство кино», 1960, № 7.

Л. Козлов, О кинематографическом приёме сценария, Сб. «Вопросы киноискусства. 1957», М., 1958.

СЦЕНАРИИ

А. Довженко, Избранное, М., 1957.

Е. Габрилович, Книга сценариев, М., 1959.

В. Ежов, Г. Чухрай, Баллада о солдате, М., 1960.

Избранные сценарии советского кино, в шести томах, М., 1949—1960.

Л. Ариштам, Ф. Эрмлер, Д. Дзаль, С. Юткевич, Встречный (т. 1).

Г. Козинцев, Л. Трауберг, Юность Максима (т. 1).

Г. Коалицев, Л. Славин, Л. Трауберг, Возвращение Максима (т. 1).

Г. Козинцев, Л. Трауберг, Выборгская сторона (т. 1).

С. и Г. Васильевы, Чапаев (т. 1).

Вс. Выховский, Мы из Кронштадта (т. 1).

Д. Дзаль, А. Зархи, И. Хейфиц, Л. Рахманов, Депутат Балтики (т. 1).

И. Прут, М. Ромм, Тринадцать (т. 1).

И. Погодин, Человек с ружьем (т. 2).

М. Блейман, М. Большаков, Ф. Эрмлер, Великий гражданин (т. 2).

К. Виноградская, Член правительства (т. 3).

С. Герасимов, Учитель (т. 3).

П. Павленко, С. Эйзенштейн, Александр Невский (т. 4).

С. Эйзенштейн, Иван Грозный (т. 4).

М. Смирнова, Сельская учительница (т. 6).

А. Каплер, Киноповести, М., 1962.

И. Ольшанский, Дом, в котором я живу, Сб. «Киносценарии», М., 1957.

В. Розов, Летят журавли, М., 1959.

М. Ромм, Д. Храбровицкий, Девять дней одного года, М., 1962.

Н. Е. Дуглас, Г. Д. Смит, Скользящие цели, Сб. «Сценарии американского кино», М., 1960.

А. Джаннетти, П. Джерми, Л. Винченцо-ни, Мадонна, Сб. «Сценарии итальянского кино», М., 1958.

Ф. Трюффо, М. Мусси, Четыреста ударов, Сб. «Сценарии французского кино», М., 1961.

С ЭКРАНА—В ЖИЗНЬ

И. ОВЧИННИКОВА,
учительница

«Как в кино!»

Однажды, это было зимой, дежуря в школьной раздевалке я с удивлением обнаружила, что все девочки как-то странно причесаны, причем все одинаково, коса заплетена где-то сбоку, чуть ли не на щеке, и обязательно перекинута на грудь. Откуда такое единодушие в прическах? Оно было столь разительным, что все учителя обратили на него внимание. Причина же выяснилась несколько дней спустя, когда я посмотрела фильм «Прощайте, голуби!» — оказалось, что именно так причесана героиня фильма.

Этот, казалось бы, незначительный эпизод впервые заставил меня задуматься о том, какая могучая сила — кино, какой это источник и хорошего и плохого. С тех пор я стала особенно внимательно присматриваться ко всему новому, что появлялось в речи, в манерах ребят, в их внешнем облике, в их затеях. И часто разгадка приходила вместе с вновь увиденным фильмом. Девочки, причесанные а ля «колдунья» или «Набетта», мальчики с непроницаемыми лицами, выражение которых заимствовано у невозмутимого Криса из «Великолепной семерки», сомнительного качества песенки вроде «Нам бы, нам бы всем на дно», зазвучавшая в школьных коридорах после «Человека-амфибии» — это, разумеется, только поверхность (хотя, право, мелочей в сфере воспитания не бывает). Переоценить же воспитательное воздействие кино невозможно: это почти каждодневная «порция» искусства, преподносимая самой массовой аудиторией. Если же учесть тот совершенно безграничный арсенал средств, которыми оно располагает, то станет очевидным могущество его воспитательных возможностей.

Фильм часто формирует эстетические идеалы и этические нормы, и забывать об этом

тем, кто его делает, нельзя. В сочинении «На кого тебе хотелось бы быть похожим?» большинство семиклассников писало о героях просмотренных кинофильмов. Даже Мересьев для них герой не столько книги Б. Полевого, сколько одноименного кинофильма.

Попробуем же разобраться в многочисленных проблемах, возникающих в связи с тем, что кино далеко не всегда действует в унисон с воспитателем, а часто вступает даже в прямую полемику с ним.

Размышляя об этом, я предложила десятиклассникам написать сочинение на тему «Какое влияние оказывает на современного человека киноискусство?». Их работы оказались очень интересными. Через все сочинения красной нитью проходит мысль: да, кино должно учить, но не быть дидактичным. «Не надо разжевывать, раскладывать по полочкам — верьте в мою способность думать, не лишайте меня права на участие в общем творчестве» — с таким призывом обращается к кинематографистам Игорь Х. «По-моему, было бы лучше, если бы в фильмах проблемы не столько разрешались, сколько ставились», — пишет Володя М. Чем больше вопросов, тем интереснее смотреть фильм. Герой не должен казойливо «программировать» заложенный в нем идейный заряд! Не рассказывайте, а показывайте! Дайте что-то домыслить зрителю, не унижайте его недоверием к его мыслительным способностям — требуют авторы сочинений. Юность дружно голосует за кинематограф мысли и против плакатного, упрощенного кинорешения.

Это значит, что авторы фильмов не должны сами ставить ни плюсов, ни минусов против фигур киногероев. Пусть они будут сложными и разными, «натруженными и праздными», как в жизни, пусть об их словах и поступках

спорят, в чем-то соглашаются с ними, а против чего-то возражают. «Я девять раз смотрел фильм М. Ромма «Девять дней одного года», наслаждался его подтекстом, тем, чего никто не произносил, но что составляет, по-моему, основной смысл этого фильма», — рассказывает тот же Игорь Х. «Ни одна лекция о моральном облике строителей коммунизма не заставила меня так серьезно задуматься над тем, какие люди должны строить коммунизм, как спор на эту тему между Гусевым и Куликовым», — признается Аня Л.

Недавно мои восьмиклассники писали сочинение о людях-ужах и людях-соколах. В тридцати работах из тридцати восьми в числе Соколов называли Гусева из фильма М. Ромма и Д. Храбровицкого «Девять дней одного года». В чем же дело? Видимо, в том уважении к зрителю, с которым авторы сделали свой фильм, сумев нащупать то, что больше всего волнует самую разновозрастную аудиторию сегодня, настроить зрителей на свою волну, без всяких скидок на так называемого «среднего зрителя».

Ох уж этот средний! Это из-за него героине пригнуживают волосок к волоску, потому что, увидев ее растрепанной, «средний зритель» может перестать причисляться. Это он, приметив на экране плохого милиционера или неумного учителя, может потерять уважение к стражам порядка и к советской школе вообще. Он же, обнаружив, что несовершеннолетний киногерой показывает кукиш своему приятелю, сочтет это продиктованной для всеобщего употребления нормой поведения. Не противоречит ли моя ирония тому, что было сказано в начале статьи? Ведь мы же сами утверждали, что, скажем, шестые по экранам «Трех мушкетеров» тут же отзывается в многочисленных дуэлях на деревянных рапирах, что неумно сделанные фильмы о современных мальчиках «с Арбата» наводняют речь школьников всяческим мусором. И вместе с тем мы поднимаем голос против гладеньких «киноангелов», которые не пьют ничего, кроме кефира, и изъясняются на каком-то дистиллированном наречии. Относительно последних всегда хочется спросить их создателей: «с кого они портреты берут, где разговоры эти слышат». Ведь непогрешимо правильные киноперсонажи, как думается, куда страшнее, вреднее, чем может показаться. Они-то и порождают нигилизм, неверие, кривую усмешечку: «Как в кино!» Видимо, дело в том, чтобы прокизать поведение героя автор-

ским отношением к нему. Почему застревают и надолго засоряют речь какие-нибудь пошленькие сентенции, вроде «хорошая мысль приходит опосля» или «где бы ни работать, только б не работать»? Очень часто в фильмах произносят талантливые актеры, произносят, что называется, вкусно, а соответствующая авторская позиция не ощущается — авторы слегка посмеиваются и только. Между тем можно одеть и причесать героиню так, как того требуют обстоятельства, но отношение к ней художника, не декларированное, а образно воплощенное, должно передаваться зрителю, вызывая в его сознании тот же ассоциативный ряд, который возникал у мастера, создававшего фильм.

Отношение к кинофильму как к циркулярному предписанию, как к некоему диктанту, все точки и запятые которого должны быть перенесены в жизнь, противоречит самой природе искусства. А ведь именно такое понимание встретил у какой-то части учительства фильм «А если это любовь?». Между тем уважения к умным учителям из-за фильма никто не утратил (может быть, наоборот, еще больше оценили тех, о ком во время демонстрации фильма с гордостью думали: «А ведь у нас все не так»). Фильм заставил размышлять, спорить, он пришелся молодой аудитории по вкусу тем, что к этой аудитории обратились со всей серьезностью, нарушив заколдованный круг «запретных» тем.

Кстати, о запретных темах. Не пора ли пересмотреть их список. Думается, нет тем, специально предназначенных или, напротив, запрещенных для детей и юношества, — есть запрещенные приемы решения любовных тем. К числу этих приемов относятся и сюсюканье, и попытки пропустить всякий разговор с юными зрителями через какие-то невест кем придуманные фильтры. Драматург и режиссер должны говорить с юношеской аудиторией «на равных», говорить по большому счету, остро и весело.

Это, разумеется, не исключает права на жизнь фильма-проповеди. Но это особый жанр. У каждого жанра, конечно, свои законы и своя сфера воздействия. Пусть одни картины апеллируют к логике, другие — к чувству, а лучшим удастся и то и другое. Но все они должны ориентироваться на нашего умного зрителя. Он растет, этот зритель, воспитанный новым временем, и не считаться с ним могут только те, кто отстал от своей эпохи, перестал ощущать ее пульс.

Д. ПИСАРЕВСКИЙ

Заметки о югославском кино

Молодое югославское кино разворачивает свои силы. Оно на марше, в походе. И по установившейся традиции каждый год проходит смотр его рядов: весной в Белграде проводится показ короткометражных картин, осенью в Пуле — фестиваль югославского фильма, на который представляются все художественные картины, выпущенные за год. Работники кино из шести республик страны собираются, чтобы сообща оценить итоги своего творческого труда, обсудить проблемы дальнейшего развития кинематографии.

Фестиваль этого года, на котором мне довелось присутствовать в качестве гостя, показал ряд заслуживающих внимания работ. Их достоинства и недостатки оценило не только жюри. Большой и интересный разговор по творческим вопросам состоялся на проведенном в эти дни пленуме Союза югославских кинороботников. Острая дискуссия разгорелась на встрече «за круглым столом» авторов фильмов с кинокритиками. Было немало других творческих обсуждений, открытых бесед, споров. И нужно сказать, что просмотренные фильмы дали повод для этого. Смотр в Пуле развернул картину многообразия творческих поисков мастеров югославского кино, показал, кто из них идет в авангарде борьбы за новое, социалистическое киноискусство, кому удалось завоевать важные позиции на этом пути, а кто отстает, сбивается с шагу, идет не в ногу.

Рассказ об этом смотре хочется начать с маленькой «мультипликационной» вставки.

ИСКУССТВО «ИГРЫ» И ИГРА В ИСКУССТВО

Первой картинкой, которую мы увидели на огромном экране древней римской арены в Пуле, была «Игра» Душана Вукотича. Признанный лидер загребской школы мультипликаторов, художник, чьи ленты получили мировое признание, выступил на

этот раз с фильмом, остроумно сочетающим мультипликацию со средствами игрового кинематографа.

...Двое маленьких ребятшек, забавляясь, рисуют. Каждый свое. На экране оживает серия очаровательных рисунков, поражающих непосредственностью и остротой детского восприятия мира. Девочка рисует цветок. Нарисованный мальчиком автомобиль раздавил этот цветок. Но это не остается безнаказанным: девочка быстро крадет колеса автомобиля точками. Это проколы. Шумное «пш-пш...» — из колес со свистом вырывается воздух. Дерзкий автомобиль пострадал. Так начинается эта игра, в которой привлекает и живая правда поведения маленьких актеров, и меткий юморизм их картинок, и веселый мир несतोциальной детской фантазии. Игра эта сюжетна, драматична. Она раскрывает лирический характер девочки, воинственную задирчивость ее озорного партнера. Маленькая героиня рисует куклу, фигурку девочки. Мальчик преследует ее сперва рисунком мышки, которую она ужасно боится, затем зубастой собаки, потом льва. В этой борьбе множество остроумных прищипываний, неожиданных поворотов. Внимание грозной собаки девочка отвлекает, подбросив ей нарисованную кость. Фигурки куклы успевают залезть на дерево. Но стоит бумажный лист, на котором это нарисовано, перевернуть иначе, дерево ложится горизонтально и преследование продолжается. Фигурка куклы скрывается в нарисованном домике. Мальчик рисует танк. Девочка разрывает страницу альбома, и танк останавливается, как перед глубоким рвом. Но дом ведь можно еще атаковать самолетом, ракетой. В азарте борьбы на бумагу опрокинут пузырек с тушью. На темное пятно, расплываясь, напоминает атомный гриб. Игра кончается слезами.

Специалисты-мультипликаторы, вероятно, еще немало напишут об этой интереснейшей картине, об органическом слиянии в ней игрового и мультипликационного кинематографа, об острой изобразительной манере рисунков Вукотича. Но нам хоте-



лось бы отметить лишь то, что смелый новаторский поиск автора в этом фильме одухотворен высокой гуманной мыслью. Маленький эпизод детской игры невольно наталкивает на раздумья о больших общечеловеческих проблемах. Творчество яркого, самобытного художника обращено на служение людям. Оно прямо, непосредственно, страстно отстаивает передовые идеи нашего века.



О гражданственности таланта, о направлении художественного поиска особенно задумываешься, сопоставляя «Игру» с другой лентой, созданной на той же загребской студии. Речь идет о «Малой хронике» режиссера Ватрослава Мимицы. Фильм этот тоже экспериментальный, вводящий в мультипликацию новый необычный материал.

Пересекая экран, с шумом, визгом и металлическим скрежетом движется поток из ких-то деталей, болтов, шестеренок. Это изображает движение транспорта на улице современного города. Подчинившись светофору, эта масса замирает, пропуская другой пересекающий ее поток металлических узлов. В сопоставлении с такой фактурой беспомощными и жалкими выглядят рисованные фигурки человечков (большие голыны на крохотных ножках), стремящихся про-



шмыгнуть между этими устрашающими потоками ревущего железа. И уж совсем жалким выглядит слепой нищий-шарманичник, просящий подаление на маленьком пешеходном островке, со всех сторон омываемом стремительным движением машин. На беду, его легкомысленный песс-поводырь решил покинуть хозяина, чтобы самостоятельно погулять по городу. Шарманичник в отчаянии. Он молит прохожих

перевести его на тротуар. Но люди спешат. Им нет дела до слепца. А скрежещущий поток безжалостен. То и дело он окрашивается натуральными кровавыми пятнами. Это гибнут фигурки зазевавшихся пешеходов. И белые кареты санитарных машин тут же превращаются в черные катафалки. В этой вакханалии гибнет и песс-поводырь. Слепой нищий остался один, беспомощно простирая руки в пространство.



Вот и весь «Малая хроника», о которой поведал художник в своем устрашающем, проникнутом безысходным пессимизмом фильме.

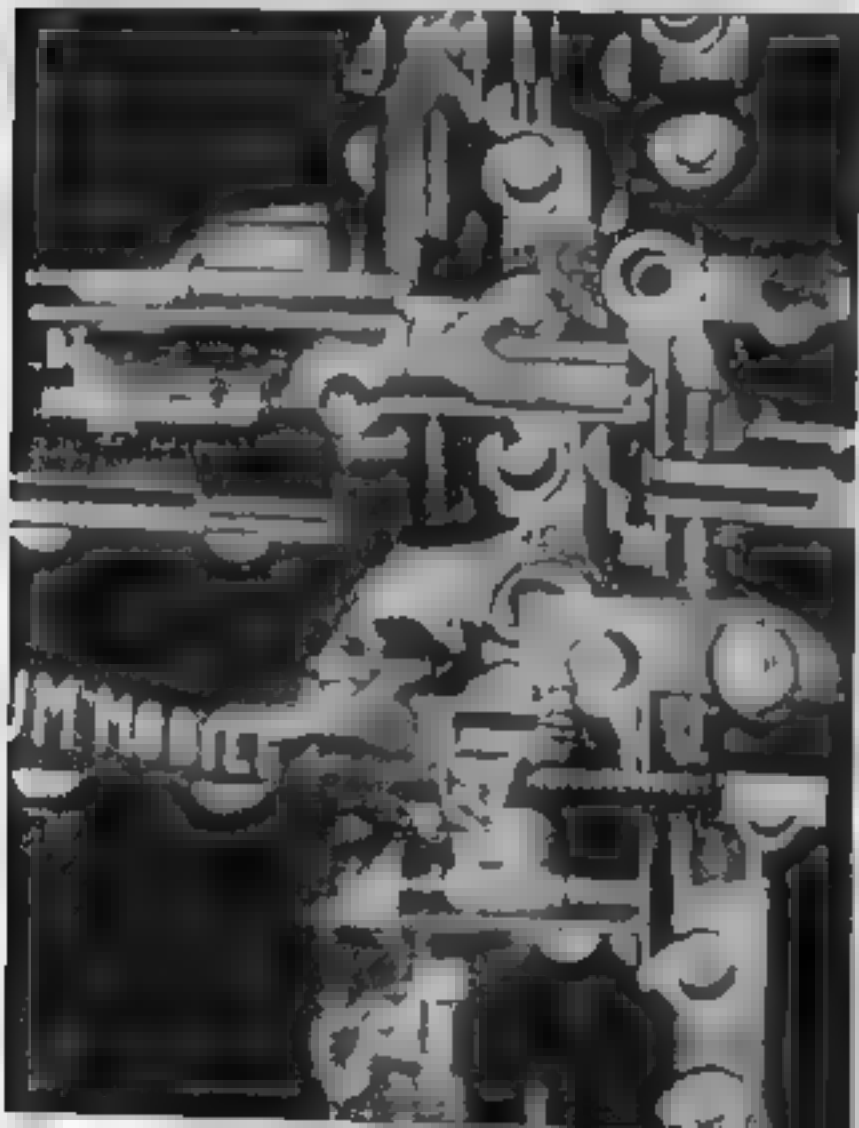
Трудно согласиться с защитниками подобных произведений. В статье «Югославский фильм и современность» кинокритик Мича Милошевич, разбирая успехи современной мультипликации, говоря об умении ее мастеров «превратить самую обычную повседневную деталь в волнующий символ, в котором отражаются моральные проблемы современного мира», превозносит и «Малую хроника». Ложные идеи всегда убивают живую душу искусства, превращают новаторский поиск художников в пустую, а подчас и вредную игру.

Пример этих двух короткометражных фильмов — высокое искусство



«Игра» (кадр из фильма). На полях страницы — рисунки из этого фильма

«Малая хроника»



«Игры» и оригинальничанье «Малой хроник», — думается нам, притягивает свет на главное, решающее, что определяет успехи и поражения в борьбе за народность и реализм югославского киноискусства. Речь идет об идейных основах творчества, о гражданственности позиций художников.

НЕ ТОЛЬКО ИСТОРИЯ

Из девятнадцати показанных в Пуле новых полнометражных фильмов только двенадцать были допущены к участию в конкурсе. Восемь из них посвящены событиям минувшей войны. Этот круг тем продолжает занимать главенствующее место в югославском кино. Героические события всенародной освободительной борьбы с фашизмом, образы партизан, героев подполья близки и дороги сердцам патриотов. Темы войны для сегодняшнего зрителя не только история. В народно-освободительной борьбе рождалась социалистическая Югославия. Здесь истоки новой сегодняшней жизни. И не случайно мотыки войны, воспоминания о ней пронизывают многие фильмы, повествующие и о нынешнем дне.

И ехал в Пулу под впечатлением недавно увиденного на Московском фестивале фильма «Козара» — полнотонного, по-длинно эпического склада о народной борьбе, о народном мужестве. И если на смотре нынешнего года не было ничего равного этому пронаведаному по широте размаха, эпичности, пафосу, то югославские друзья в работах иного плана внесли немало нового в разработку этой вечно живой темы киноискусства. Прежде всего радует разнообразие жанров, в которых решаются фильмы о войне. Здесь и широкие батальные полотна, воссоздающие реальные исторические события, и психологические драмы, исследующие характеры людей, раскрывающие истоки их героизма. На фестивале мы увидели и веселую комедию на военном материале «Кот под племеном», с образом веселого, неунывающего старинины, несущего в себе черты и Теркина, и Швейка, и жизненнолюбимых героев народного фольклора. Было показано несколько остросюжетных приключенческих фильмов и интересный фильм для детей.

Наиболее значительным и своеобразным по художественному решению нам представляется фильм «Радополье». Это народная драма о жителях горного села, начисто разрушенного войной. В Радополье не осталось ни одного мужчины. И тема тягот послевоенной разрухи, легших на плечи вдов и подростков, переплетается с темой женской тоски, жажды жизни, любви.

В картине — в ее неторопливом ритме, в эпичности массовых сцен и народных характеров, в широте лирических авторских раздумий о жизни — есть что-то от ранних лент Довженко.

Постановщик картины Столе Якович — художник самобытный, темпераментный — в своих поисках во многом идет в русле традиций поэтического кинематографа. Его союзником стал ученик Э. Тиссе оператор Александр Секулович, великолепная работа которого нам известна по фильмам «Большое и маленькое» и «Козара». Суровая живописность пейзажа, мрачное пейзажное Радополье, портреты людей сняты экспрессивно, эмоционально. Впечатляют в картине и актерские образы. Особенно волевой немногословной «председательши» сельского комитета (Гизела Вукович) и пришедшего из стана врагов крестьянина Илья (Раде Маркович). Судьбы героев картины несут в себе большие обобщения. Но многое в этом в высшей степени интересном фильме кажется спорным, вызывает несогласие. Авторы картины акцентируют тему злого рока, нависшего над Радопольем. Все трое мужчин, разными путями попавшие в село, погибают. И вновь и вновь звучит зловещий крик, копающих в каменистом грунте новые могилы. Мечта героини о том, чтобы здесь вновь зазвучали песни, родились дети, начинается казаться настолько несбыточной, что в финале, когда соседние селения пришли на помощь, когда застучали топоры плотников, молодые женщины и девушки покидают Радополье, чтобы в других местах искать свое счастье. Их уход под печальную песню, скорбные ноты финала несколько рождает сомнение в возможности возродить жизнь на руинах. И такая эмоциональная точка картины противоречит правде характеров, правде высокой, подтвержденной самой жизнью.

Фильм «Человек с фотографией» (сценарий Драгослава Цича, режиссер Владимир Погачич) прежде всего привлекает внимание смелым подходом авторов к жанровому решению. Поначалу это детектив. Белградская милиция и гестапо охотятся за коммунистом-подпольщиком. Арестовывают другого, очень похожего на него человека — далекого от политики, типичного обывателя. Убедившись в ошибке, немцы решают использовать его как приманку для поимки двойника. И когда этот смертельно перепуганный человек выпущен на свободу и соседи по дому и улице прижимают его за подлинного героя Сопротивления, в фильм врывается комедийная струя. Ситуация, поведение героя — и нескромно смущенного оказанным ему приемом, и готового использовать это для решения своих сердечных дел, а главное вынужденного молчать, играть эту роль — окрашены живым, сочным юмором. Но авторы, а вместе с ними и великолепный актер Никола Милач постепенно заставляют поглубже заглянуть в душу своего героя. Психологически тонко, достоверно актер передает смятение чувств, сомнения, колебания, муки маленького, отнюдь не героического че-

ловека, поставленного перед выбором — спастись бегством или пойти на смертельный риск, чтобы помочь борющимся с фашистами людям. В хитроуплетенный детективный сюжет входит, властно заявляя о своих правах, драма — драма психологическая, социальная. Логика жизненных обстоятельств, окружающая героя среда, атмосфера всеобщей ненависти к оккупантам заставляют его сделать свой нелегкий выбор. Ценою жизни он утверждает в глазах сограждан свое человеческое достоинство.

Тема пробуждения и труса героя для кинематографистов не нова. Сколько разных ее жанровых решений приходит на память — от бестерпигановского «Труса» до «Генерала Делла Ровере». Но в «Человеке с фотографии» своеобразное слияние различных жанровых средств дало интересный эффект. Этот, назовем его условно, трагикомический детектив привлекает и острой динамичностью сюжета, и яркими комедийными красками, и драматическим накалом чувств. А главное, рельефно вылепленным, полнокровным характером центрального персонажа. За его драмой, его судьбой следим с интересом. Путь к подвигу рядового, ничем не примечательного человека раскрывается как частичка общенародной борьбы. И это освещает фильм Погачича светом большой мысли.

Большая мысль положена и в основу фильма «Опасный путь», получившего в этом году «Золотого льва» на Венецианском фестивале фильмов для детей и юношества. Как рассказать юным зрителям о тяготах военных лет? Как сочетать необходимую для детского фильма занимательность с правдивым рассказом о вещах далеко не веселых, трагических? Эту задачу с успехом решили сценарист Антон Инголич и режиссер Мате Резин.

Первые кадры фильма мало напоминают фильм для детей. Немецкий концлагерь, расположенный в старом костеле. Меткие, острые зарисовки лагерного быта. И тут же внимание переключено на юных героев. Два славянских мальчика — маленький Славо и Янко, который чуть постарше его, — решают бежать на родину. Они бегут в родное село за яблоками, чтобы принести их своей умирающей в лагере подруге. Они верят, что только яблоки с родной земли могут ее спасти.

Путь из далекой Силезии в Югославию изобилует приключениями. Ребята добиваются на товарных поездах, попутных машинах, пешком. Они счастливы ищут множество подстерегающих их опасностей. Здесь немало наивного. Ряд обстоятельств — и приключившийся к ребятам лес, ставший их верным защитником, и встреча с циркачами — все это и многое другое прямо и непосредственно рассчитано на запросы детской аудитории. Но в эту извилистую ленту вкраплены эпизоды, способные

по-настоящему глубоко раскрыть ребятам, что приносит людям война. Это встречи с польскими железнодорожниками, с немецкими дезертирами, с чешскими крестьянами. Эпизод, в котором потерявшая от горя рассудок чешская женщина принимает ребят за погибших в Лидице сыновей, потрясает своим трагическим звучанием.

Авторы не боятся всерьез говорить юным зрителям о важном — о страданиях жителей оккупированной Европы, о встретившихся на пути ребят подлечах, о том, чем являлась молодежная фашистская организация «Гитлерюгенд», члены которой преследовали Славо и Янко.

Рассказывая о многих людях, принявших живое участие в судьбе юных беглецов, авторы тонко и впечатляюще проводят мысль, что война не убила в них доброты, человечности. И такое насыщение детской ленты большим познавательным, к тому же эмоционально действенным материалом является безусловной удачей картины. Этот умный и добрый фильм на многое открывает глаза, многому учит.

До сих пор мы говорили об удачах, о плодотворных поисках нового кинематографического решения тем войны. Но были не только удачи. На смотре в Пуле мы увидели в картинах, ничем не обогатившие традиций югославского военного фильма. На этом можно было бы не останавливаться (на каком фестивале не бывает слабых фильмов!), если бы за каждым из этих творческих срывов не стояли свои специфические причины, связанные с идейно-творческими установками, эстетическими концепциями художника. Этому стоит коснуться.

Авторы фильма «Десант на Дрвар» (сценарист и постановщик Фади Хаджич, савтор по сценарию Ђура Чосич), взяв большую патристическую тему, попытались решить ее в жанре широкого батального полотна. Но для воссоздания реального исторического события — неудавшейся попытки немцев захватить штаб Народно-освободительной армии — они пошли по пути недоброй памяти «художественно-документального жанра». Материалы кинохроники смешаны в картине с довольно беспомощными игровыми сценами, призванными иллюстрировать ход военной операции. Фильм многотемен, драматургически рыхл, фрагментарен. Эффективные сцены батальной, протехнической варьвы, пальба не смогли заменить отсутствующих и нем живых человеческих образов, способных довести величие воинского подвига, открыть душу сражающегося народа. Фильм, как справедливо писал о нем газета «Борба», получился «корректным, но не вдохновенным». Да и могло ли быть иначе, если он строился на канонах уходящей в прошлое эстетики иллюстративного кинематографа, стремившегося в произведениях подобного рода идти не вглубь, а вширь, оказавшегося

неспособным воссоздать образ творящего свою историю народа, заменявшего художественные открытия лишь «отражением» внешней канвы событий.

Причины много рода не позволили добиться художественного успеха авторам фильма «Две ночи в одном дне» — Антони Исаквичу и Раденко Остойичу. Проблему «любовь и долг» они решают с весьма шатких идейно-творческих позиций. Обе новеллы картины посвящены утверждению того, что люди в огне освободительной войны нарушившие свой воинский долг, если это сделано во имя любви к женщине, правы с «общечеловеческой точки зрения» и заслуживают всяческих симпатий зрителей. Для доказательства этого авторы прибегают к средствам открытой мелодрамы, решая отдельные сцены фильма в стиле «жесточкого романа».

Но если по этой картине можно всерьез спорить с основной мыслью авторов, с их творческими решениями, то некоторые другие произведения по причине отсутствия в них какой бы то ни было художественной мысли не дают оснований и для этого. Эпизод партизанской борьбы в фильме «Двойной обруч», действия Народной армии в первые послевоенные годы в фильме «Расплата» послужили поводом для откровенно ремесленных детективов, где главным является лишь «закрученный» сюжет и различного рода развлекательные аттракционы.

Тенденцию подмены истинного искусства бездумно-развлекательным зрелищем можно было увидеть не только в фильмах на военном материале, но и в некоторых картинах на современные темы.

Причину появления подобных произведений пленум Союза работников югославской кинематографии, приходивший в дни смуты, сформулировал как компромисс художников, как их отступление перед лицом коммерческо-развлекательного кинематографа. Это рождает чисто ремесленные подделки в духе буржуазных лент этого направления.

МАГИЯ ВЕСТЕРНА

Разительным примером утождения самым испроизводительным и отсталым вкусом зрителей является фильм «Расплата» (сценарист и режиссер Жика Митрович). Тема борьбы Народной армии с врагами нового строя — скрывающимися в горах бандитами — решается в этой аляповато-цветистой ленте в духе американских вестернов. Погоня, перестрелки, страдания притесняемой злодеем красавицы, всегда вовремя подоспевающая подмога и оплот драки и скачки, вплоть до заветного поцелуя и диафрагму. Традиционного героя и сомбреро или доброго шерифа здесь заменил ляхой капитан Народной армии, ковбоев — его бойцы, меткие

кольты — современные автоматы, под немолчный треск которых идет почти вся картина.

Исполнитель главной роли Александр Гаврич, с которым мы говорили о фильме, немало удивился критическим замечаниям. Помимо того, что он любит эффектную роль капитана Леша («Расплата» уже второй его фильм с этим героем), он всерьез убежден, что именно такого рода «остродинамические» фильмы нужны для подростков да и вообще для «массового зрителя». В этой уверенности его укрепляет коммерческий успех картины в стране и за рубежом (в частности, в Объединенной Арабской Республике).

Слов нет, картины приключений, картины с сильными и смелыми героями действительно любят зрители, а для подростков они просто клад — в этом мы легко согласились с актером. Но можно ли сводить романтику образа и подвиги героя лишь к стремительной скачке, меткому выстрелу или сокрушительному удару в челюсть? Стоит ли так легко анимировать рецептуру ковбойских фильмов, чисто механически перелицовывать вестерн в «штерн»?

Эта не пришедшая к единодушию мнений беседа помогла пролить свет на причины появления подобных фильмов в югославском кино. Художественная нестремительность, пренебрежение задачами воспитания зрителей нередко пытаются изгадками из кино как на чисто развлекательное зрелище. И в том, что такие взгляды еще бытуют в среде творческих работников, производственников, прокатчиков, нельзя не видеть воздействия широко идущих на экраны страны западных коммерческих фильмов. По рецептам буржуазного уголовно-полицейского детектива сработав режиссером Радонем Новакевичем фильм «Операция «Тигр»». История розыска похищенной картины одобрена всем, что в таких случаях полагается по голливудским канонам, — несколькими таинственными убийствами, переживаниями попавшей в западню героини, самоотверженностью смелого детектива, жестокой дракой в ночном баре и для прикрасы небольшой порцией стриптиза.

Действие фильма разворачивается в замечательном старинном городе Дубровнике. Город неслыхан свят. И его пейзажи, архитектура, памятники являются, пожалуй, единственным, что может пробудить интерес в этой картине.

Немалую роль в появлении подобного рода картин играет и прямое, можно сказать, «организационное» воздействие буржуазного кинематографа. Производством его влияний нередко являются совместные постановки, в изобилии осуществляемые югославскими студиями с западными кинофирмами.

Мы видели на Московском фестивале один из примеров такой «копродукции» — фильм «Сокровище



«Дни» Ольга Пундинович в роли Нины



«Человек с фотографией» Справа Николай Нилч в роли Жюль



«Радонольс» В центре Оливера Маркович



«Радонольс» На первом плане — Раде Маркович в роли крестьянина Ниль

«Опасный путь»



Серебряного озера» (совместная постановка гамбургской студии «Риальто» и загребской студии «Ядран-фильм»). Не случайно эта картина была представлена на фестиваль от ФРГ. Западногерманский режиссер по книге своего соотечественника при участии нескольких кинозвезд ФРГ и югославских актеров быстро и без затей отснял на замечательной натуре в Хорватии этот ковбойский фильм об авантюристах-кладоискателях, диких индейцах, о временах, «когда кулак был главным аргументом, а штилет — законом».

Искусство в этом фильме, разумеется, даже не почевало. Но зато он стопроцентно «коммерциальный», рассчитанный прямо на кассу. «Ядран-

«Расплата»



фильм» вложил в картину немалые силы и средства. А поскольку, как известно, бытие определяет сознание, журнал «Югославский фильм» так подает эту постановку: «... впервые в Югославии осуществлен, причем с успехом, превзошедшим все ожидания, фильм весьма популярного американского приключенческого жанра... Реализация первого настоящего приключенческого фильма типа «ковбойских» указала кинопроизводителю на ряд новых возможностей...»

Такие возможности — позабыв искусственно, заботиться только о кассе — подхватываются западными фирмами нередко. В Пуле (вне фестивалей, в информационном порядке) нам показали симый свежий образец «творческого альянса» с западными кинокоммерсантами — фильм «Браконьеры». В нем каскадной приманкой служат имена Марии Шелл и нескольких известных американских актеров. Но боже, до чего далека от искусства разыгранная ими «дешевая развлекательная драма». Она построена по шаблону. Живые образы подменены привычными актерскими масками — отважного героя, коварного злодея, несчастной жертвы-героини.

В порту у пьяного моториста рыбацкая крадет деньги. Разыскивая ее, он попадает на некий уединенный остров, где живут браконьеры и безраздельно властвует одnogлазый бандит по прозвищу «Не знающий смерти». Герой влюбляется в рыбацкую, решает спасти ее от позорной расы илюжающей негодяя, а заодно освободить остров от его тирании. В драке на ножах герой элегантно выносит решающую поправку в прозвище злодея и, чтобы окончательно осчастливить рыбаков, находит спрятанный на острове клад — золото и драгоценности. Любопытные сцены и драки идут на фоне красивых морских пейзажей. Эффектная сцена сражения браконьеров с рыбацким киллером. Как дань экзотике (действие происходит где-то в Греции) плохо затримированные статисты, изображающие рыбацкую вольницу, беспрерывно пьют, поют песни и пляшут «югославские» танцы.

Глядя на эту незамысловатую, спитую «на скорую ленту» ленту, удивляешься неработоспособности Марии Шелл, который попросту ничего делает в этом детективе. Что заставляет ее принимать участие в таких халтурных постановках? Коммерческий расчет?

Но ведь это конец искусству, начало деградации таланта.

Но оставим в стороне порождаемое материальным расчетом ремесленничество. Скажем о более существенном — о неудачах талантливых, ищущих художников, неудачах, обусловленных уходом от больших животрепещущих тем современности на боковые тропинки бытописательства, бесстраст-

ного объективизма в оценке явлений действительности, расплывчатости идейных позиций, а в ряде случаев и подражания модным на Западе художественным течениям.

ЗАМКИ, ПОСТРОЕННЫЕ НА ПЕСКЕ

Три фильма, о которых хочется сказать в этой связи, по времени действия относятся к современности. Но какие проблемы из созидательной жизни народа, какие герои привлекли внимание их создателей?

Вот одна из этих проблем. Фильм «Ранняя осень». Драма одиокой, довольно молодой учительницы, полюбившей хорошего, достойного человека. Кажется бы, быть ей счастливой со своим избранником. Но на их пути стоит ее дочь. Своенравная девочка-подросток не хочет, чтобы в их семью вошел кто-то третий. Взрослые ведут себя неумно. Скрывают свои отношения, долго боятся начистоту поговорить с дочкой и тем самым только больше ее травмируют. Случай сложный, жизненный, требующий вдумчивого, серьезного ответа. Но нет, не этому посвящен фильм. Мучительные переживания героев приводят к неожиданному результату. Во имя спокойствия избалованной дочки мать отказывается от большой, истинной любви, решает дожить свою жизнь одиноко. И в этом совершенно всерьез авторы фильма (сценарист Ирма Флис, постановщик Томо Янич) видят утверждение высокой нравственной добродетели. И то, что фильм решен в реалистической манере, лишь усугубляет ошибочность его философии. Семейная драма, трактуемая с позиций буржуазной добропорядочности, оказалась далекой от задач утверждения новой морали.

Но это фильм по жанру, манере, так сказать, традиционный. Обратимся к другим картинам — произведениям, претендующим на новаторский поиск «островременного» языка.

Фильм «Дни», поставленный по своему сценарию Александром Петровичем, сделан с оглядкой на опыт «новой волны», на эксперименты модного ныне на Западе течения «киноправды».

Современный город. Высоко по небосводу. Долгая панорама по окнам. В одном из них, взятом как бы на выбор, лицо молодой женщины. Проводит мужа на работу, она осталась одна. Бесцельно слоняется по комнате. Ей нечем себя занять. Длинный, нудный разговор с приятельницей по телефону. Долгий немой диалог с зеркалом — рассматривает морщинки, пудрится, примеряет шляпку. А глаза пустые, тусклые, о мертвое застывшим выражением тоски. Женщина уходит слоняться по городу. Долго-долго бредет ее фигурка, сиятая сквозь панораму зеркальных витрин. Она идет через рынок. Водоворот оживленной толпы. Лица. Типы. Обрыва-

ки случайных разговоров, реплик. Ничто не затрагивает сознания героини. Она бредет дальше, как сонная муха, без цели, без плана. На пути аптека — заходит, взвешивается. На пути дом тети — заходит навестить выжившую из ума старуху. И опять улица. Случайное знакомство с молодым человеком. Бредут вместе, обмениваясь незначительными фразами. Заходят в кафе. Разлучаются. Она идет в бюро находок, долго ищет забытый зонтик. Забредает на кладбище. Потом вновь случайно сталкивается со своим спутником. Едет с ним на машине за город. Так же случайно в заброшенном блиндаже возникает их близость. Возвращаются вечером. Он хочет проводить ее. «Где вы живете?» Она отвечает. «Вы живете одна?» — «Нет, с мужем». Спутник отстает, теряется в толпе. Поздний вечер. Площадка лестницы. Лютя встает и замочную скважину. Женщина вернулась домой. Так прошел день...

В этом сируплезном исследовании душевной пустоты, апатии, неприкаянности поражает позиция художников, их бесстрастный объективизм, равнодушие. В «потоке жизни», в паутике ее мелочей для них все равнозначно, равноценно. И случайная встреча женщины с городским сумасшедшим, и бессвязный лепет которого нас заставляют вслушиваться в течение двух-трех минут, и поиски потерянного зонтика, и мимолетная любовная связь. Во всем этом они видят непреднамеренно подсмотренную в жизни «киноправду». Это призвано подчеркнуть и достоверность жизненного фона. Уличная толпа, городские шумы воссозданы натурально, исполнены живого движения. Неподвижен, статичен лишь образ женщины: ни проблеска мысли, чувства, характера. Она забывает завести часы, не знает, какое сегодня число, какой день, она начисто отъединена от социальной среды. Ее поступками управляет стечение случайностей, как бы призванных подчеркнуть алогизм, хаотичность действительности, безащитность перед ней человека, плывущего по жизни, как щепка в мутном потоке. И ритм фильма — тягучая замедленность бесконечных проходов, возвратов, блужданий — эмоционально подчеркивает бессмысленность, гнетущую тоску происходящего. Глядя фильм, невольно вспоминаешь сформулированную Ажелем теоретическую программу такой «киноправды»: «Поскольку человек — существо несовершенное, стремящееся к самопознанию, ощущение, он должен быть показан не в минуту своего восторга, а в минуты депрессии, отчаяния, сомнения; структура фильма должна соответствовать течности, алогичности жизни». Не знаю, разделит ли эти убеждения автор «Дней», но своим фильмом, пропитанным апологией духовной нищеты, моральной опустошенности и цинизма, он вполне или невольно подписывается под такой программой.



В фильме «Замок на песке», поставленном по своему сценарию Боштиславом Хладником и снятом оператором Янезом Калпшиником, мы увидели другое направление поисков «нового киноязыка», якобы только и способного передать чувства современного человека. Сюжет картины несложен. Молодая душевнобольная девушка бежит из клиники. Беглянку захватывают в свою машину двое едущих в отпуск на побережье молодых людей. Беспечное путешествие, красоты природы, море, молодость возвращают девушку к жизни. Она, как ребенок, резвится на качелях, в упоении кувыркается на бархатном пляже. Пока влюбившиеся в нее спутники решают, кого из них она предпочтет, девушка строит песчаный замок. Развязка приходит неожиданно. Владелец появляется преследователи из больницы. Возвращение туда из мира солнечной идиллии кажется невозможным. Девушка предпочитает смерть — бросается вниз с высокой прибрежной скалы.

Все это подано с претензией на проблемность. Нисколько намекая в фильме, что болезнь девушки — отавук пережитых во время войны страданий, авторы склонны выдать тему своей картины за... антивоенную.

В либретто фильма читаем: «Вся наша действительность очень сложна. Наша молодежь находится под бременем ужасов войны. Война давно прошла, но человеку необходимо продолжительное время, чтобы забыть и утешиться. Легкая комедия превращается в трагедию, которая звучит ржким протестом против современной войны». Но это, так сказать, область домыслов, если не склять натяжек. А на деле? На деле вся рассказанная история оказалась поводом для чисто формальных экспериментов в области кинематографической формы. Вглядитесь в кадры из этого фильма. Не правда ли, внешне эффектно, живописно? Постановщик и оператор неистонны на чисто внешние, формальные приемы. Когда героиня радостно катается на прибрежном песке, камера кувыркается вместе с ней, снимая ее в самых невозможных позах. Ее снимают долго-долго, явно смакуя остроту необычных ракурсов. И это выпирает, становится навязчивым. От ощущения искусственности, сделанности фильм не может спасти ни обаяние молодой и очень популярной в Югославии актрисы Милены Дранжич, ни работа ее партнеров Али Ризера и Либшана Самарджича. Во многих сценах картины актеры изведены лишь до элемента аннотированной композиции кадра. Создается впечатление, что не они, не люди в этом фильме главное. Главное — симфоническое излучение эффектной формы постановщиков. Но кого может согреть бенгальский огонь их фактажи? Чем может обогатить зрителя эта пустынная эстетическая безделка?

Этот фильм, как и «Дип», как и «Ранняя осень», не обогащает духовную культуру народа, не остается в его памяти. Это замки, построенные на песке. Их удел рассыпаться.

И нужно сказать, что эти картины, как, впрочем, и «Расплата», и «Тишина», и некоторые другие, отборочная комиссия не допустила к участию в конкурсе. Пленум Союза киноработников выразил законную тревогу по поводу этих срывов. На нем прозвучала резкая критика эгоистична и упадочнических тенденций. Пленум призвал отбросить элементы протиположные жизненным убеждениям строителей новой социалистической жизни, консолидировать силы для борьбы за идейный уровень и высокое эстетическое качество фильмов. Знаменательно, что высокая оценка на смотре была по достоинству дана лучшим фильмам о сегодняшней жизни республики.

ЛИЦОМ К ЛИЦУ С СОВРЕМЕННОСТЬЮ

Таких фильмов было два — социальная драма «Лицом к лицу» и бытовая комедия «Мужчины». Оба они отмечены стремлением идти живой, актуальной материей действительности, адекватно ответить зрителю на вопросы, достойные внимания.

Поставленным молодым режиссером Милом Дукановичем (авторы сценария Юлиан Пайман и Гара Милонанович), комедия «Мужчины» посвящена важной теме равноправия женщины в семье. Фильм разит и стилистически гротеск. Злоключения мужа, пренебрегающего на себя все домашние работы в многодетной семье, наполнены живым юмором. Комичность ситуаций обостряется тем, что постепенно роли и семья женятся жена начинает вести себя «по-мужски», а муж привыкает к новым для себя заботам, привыкает. Ему начинает нравиться его новая роль. В этом фильме великолепен актерский дуэт яркой, темпераментной актрисы Оливеры Маркович и мягкого, лирического Слободана Перовича. За эту работу ему присужден высший приз фестиваля.

Эта живая, остроумная комедия завоевала успех у зрителей, украсила фестиваль. Но настоящей вершиной смотра стал фильм Бранко Бауэра «Лицом к лицу».

Эту картину отличает глубина мысли, творческая смелость, острота, темперамент. Весь фильм — это партийное собрание первичной организации Союза коммунистов Югославия на небольшом предприятии. Только собрание и несколько вкрапленных в него сцен, характеризующих его участников и проливающих свет на их поступки и поведение.



«Мужчины». Слободан Перович в роли Джоки Тимича

Но это событие явилось яркой точкой устроит драматической схватки, и нем так рельефно раскрылись акцы, характеры, а главное, живые проблемы сегодняшнего дня, что все это держит зрителя и впечатление. Югославские критики, высоко оценившие этот фильм, охотно сравнивают его с «Дюнадацатью расстрелянными мужчинами». Он действительно похож на это произведение по драматургическому ходу, по обставкам действия, по накалу борьбы. Но, думается мне, эти элементы сходства даже не исчерпывают сути вопроса, да и вряд ли такие сравнения помогают раскрыть коммунистическую сущность картины Бранко Бауэра. Ее ценность в другом. На примере таких внешне схожих явлений становится особенно очевидным различие между искусством буржуазного критического реализма, даже в его высших образцах, и искусством новым, социалистическим, активно интегрирующимся в жизнь, ставящим все общегуманистические проблемы добра, зла, справедливости, а проблемы конкретно социальные, производящие временем, вопросы жилищные, животрепещущие. «Лицом к лицу» — пример такого искусства — боевого, воинственного, помогающего людям в практическом создании нового, своей критикой очищающего и поднимающего людей.

Драматическое напряжение борьбы, развернувшейся на собрании, определяется злободневной ак-



«Лицо к лицу». В центре — Юсеф Чокiev в роли Милуна

туальностью подбитых попрысков, их общественной значимостью для сегодняшней Югославии. Речь идет о роли коллектива и партийной организации на предприятии, о единичниках, о демократии — подлинной и видимой, о стиле работы, жизни, человеческих взаимоотношений.

Все начинается с рапорта персонального дела коммуниста Милуна Корнишцы. Его обвиняют в попытке клеветнического анонимного письма о неполадках на предприятии. Милун отрицает свое авторство, но тут же заявляет, что готов подписаться под каждым пунктом этого письма. Открыто и прямо он критикует своего старого фронтового друга директора предприятия Чумича, осуждает негодный стиль его работы.

Много сделавший для предприятия, уверенный в своей непогрешимости, в главное, привыкший к самовластному руководству, Чумич требует одобрения обстановку, убрать с производства клеветника, исключить его из партии. Ситуация острая. Затронуты большие вопросы. Речь идет о судьбе уважаемого людьми человека, коммуниста. Но обсуждение идет вяло, участники собрания пожимают. В их инертности, молчании ощущается глухое сопротивление. Их заявление об исключении Милуна из партии переголосовывают несколько раз — слишком много воздержавшихся. Каждая новая рука, поднимающаяся за это решение, завоевывается с боем. Процедура мучительная, людям стыдно смотреть друг другу в глаза. Но позиция директора, от кото-

рого на предприятии много зависит, активность нескольких его приверженцев определяют исход голосования.

Председательствующий объявляет перерыв. Люди выходят во двор, в общежитие. Они связаны не только работой, но и дружбой, личными отношениями. И тут в кулуарах, в откровенных разговорах друг с другом выливается то, что накопилось у каждого на душе.

Чувствуя поддержку товарищей, каждый перестает быть одиночкой, ощущает себя членом коллектива. Тут возникает психологический перелом, тот подъем чувств, который дает людям силу после перерыва вновь вернуться к уже решенному вопросу. Называет себя автор анонимного письма. Звучат неожиданные разоблачения. Люди горюют откровенно, горячо, смело. Собрание меняет жесткость для от обезьянения персонального дела Корнишцы переходит к обезьянению персонального дела Чумича.

Но говорит не только о директоре. Говорят о себе, об ответственности каждого за обстановку на предприятии. Суд над неполадками перемещается в суд над собственной инертностью, тупостью, мелочным расчетом. На наших глазах рождается сила коллектива, способного отстаивать правду. И когда в предвечернем тумане коммунисты расходятся с собрания, мы не знаем, что оно решило. По тому, как оживленно и дружно они беседуют, по тому, как Чумич остался один со своим подхалимом-шофером, мы можем только догадываться. Но дело не в этом. Люди, пережившие все то, что произошло на наших глазах, так раскрывшиеся каждый для себя и друг для друга, завтра уже не смогут жить по-старому.

Фильм этот не только умный, острый, но и чрезвычайно интересный по своим художественным средствам.

Коллективный портрет коммунистов предприятия создан из множества черт и черточек. Герои обрисованы тонкими психологическими средствами, где не меньше, чем прямые поступки и высказывания персонажей, имеет значение их поведение на собрании — метко схваченный взгляд, жест, интонация. Духовное состояние людей раскрывают и внутренние монологи и органично введенные в ткань фильма воспоминания. Иногда это воспоминания разных людей об одном и том же событии, у каждого индивидуальное окрашенные.

Сценарий Богдана Попановича дал материал для создания ярких, живых характеров. Он интересен по языковому материалу. С экрана звучит сочная, образная, разговорная речь современников. Напряженность происходящей на наших глазах схватки подчеркнута острыми режиссерскими решениями — движением людей в кадре, выразитель-



«Лицом к лицу»

ностью монтажа, подвижностью камеры. По-настоящему полнует эпизод гимнастики — немая борьба за каждую поднятую руку, интересен эпизод мысленного диалога секретари парторганизации с пустыми стульями, когда люди разошлись на перерыв.

Режиссер, пригласив к участию в фильме многих новых, неизвестных зрителям актеров, сумел добиться отличной слаженности ансамбля. Особенно радует свежесть, непосредственность, мужественная простота и привлекательность актера Хусейна Чокича в роли Милуна.

Чокичу удалось создать образ человека большой внутренней силы — настоящего коммуниста-борца, убежденного, горячего, бескомпромиссного. Все это обеспечило фильму «Лицом к лицу» большой успех у зрителей. Аудитория живо, темпераментно реагирует на каждую новую перипетию борьбы, на каждую острую реплику. Чувствовалось, что все это близко, знакомо, берет за живое.

Жюри высоко оценило это произведение, присудив ему главный приз фестиваля — «Большую золотую Арку».

ЦК Союза югославской молодежи и редакция газеты «Младость» отметили фильм своей наградой «За продвижение новой современной темы, имеющей большое воспитательное значение для молодежи».

Фильм получил единодушное признание и при массовом опросе зрителей.

С этим произведением на древнюю Арку Югославии валил свежий ветер современности. Появилось духом творческой смелости, дерзаний, художественного поиска больших тем и образов нашего времени. И какими жалкими в свете этого оптимистического гражданского искусства показались югославы на обычных мелкотемьях и гринцовые «киноправды», добываемые с помощью британского подражания модернистским течениям.

Исполнение живых творческих поисков, югославское кино найдет в себе силы отбросить чуждые социалистическому искусству влияния. В этой уверенности укрепляют не только фильмы, но и беседы с мастерами, их замыслы, творческие планы, их отношение к достижениям мирового прогрессивного киноискусства, их пристальное внимание к работам советских мастеров. И если бездельный анализ того, что удалось увидеть, с чем пришлось столкнуться в дни просмотра, недостаточен для больших обобщений — он и не претендует на это, — то одно несомненно: нужно больше знать работы друг друга, нужно развивать творческие контакты, крепить дружбу киномастеров наших стран, объединенных единством великих исторических целей.

Из венгерских тетрадей

На вагоне большая белая эмальеванная табличка. «Москва — Белград». В нем мы едем в Венгерскую Народную Республику. В составе нашей немногочисленной делегации представители почти всех основных кинематографических профессий: режиссер, оператор, киносценарист, актеры.

В Венгрии мы должны будем встречаться со зрителями, с братьями по искусству, знакомиться с культурой и экономикой страны.

...На пограничной станции Чоп, расположенной в бассейне Дуная, между живописными долинами рек Латорица и Тисса, откуда днем и ночью идут железнодорожные составы на Прагу и Будапешт, мы разговорились с группой гонимых.

Пока совершаются обычные таможенные и пограничные процедуры, пока меняются колесные тележки нашего вагона на более узкие, на перроне возникает оживленная беседа.

Офицеры и солдаты Венгерской народной армии, рослые, широкоплечие парни, узнав, что мы — советские кинематографисты, засыпают нас ворохом различных вопросов.

— Почему у вас, — спрашивают они, — выпускается мало фильмов о сегодняшней жизни Советской Армии?

— Почему мало комедий и приключенческих фильмов?

— Почему нет совместных венгеро-советских постановок?

(Этот вопрос нам потом задавали в Венгрии многие.)

Командир подразделения, светлоглазый лейтенант в тщательно пригнанной удобной и красивой форме, с трудом успевает переводить вопросы своих солдат и наши ответы.

— А какие наши фильмы больше всего понравились вам? — спрашиваем мы в свою очередь наших первых венгерских собеседников.

«Наш общий друг», «Повесть пламенных лет», «Прыжок на заре», «Мир входящему», «Простая история», — отвечают они почти единодушно.

— Среди моих солдат много крестьян, — разъясняет лейтенант. — Все они состоят в сельскохозяйственных кооперативах. И особенно им нравятся фильмы, где показывается ваша колхозная жизнь, ваши солдаты.

Будучи в Венгрии, мы выяснили, что советские фильмы смотрят там до 35 миллионов зрителей

в год, во время поездки по стране мы не раз сталкивались с искренними поклонниками нашего киноискусства.

Об одном из них, военном городе Дьер подполковнике Шомоди, мне хочется рассказать особо. Товарищ Шомоди видел огромное количество советских картин, раза в три больше каждого из нас. Он помнил не только названия, но и содержание большинства просмотренных лент, хотя, если быть самокритичным, далеко не все фильмы, которые он нам предлагал, имели право на такое внимание занятого военачальника.

Центр венгерской кинематографии сосредоточен в Будапеште, в одном из красивейших городов Европы. На двух студиях «Гулливер» и «Будапештфильм» снимаются в год до 20 художественных фильмов и около трехсот документальных, мультипликационных, научно-популярных и других.

Киностудия «Гулливер» выпускает только художественные картины 16-кадровой пленки 15 фильмов.

Что же касается «Будапештфильма», то основная продукция студии — за исключением пяти игровых лент — документальные научно-популярные, учебные и рекламные картины.

Помимо этих студий в Будапеште создана группой молодых режиссеров (среди которых несколько выпускников ВГИКа) и сценаристов экспериментальная, общественная студия кино Белы Латаша.

У этой студии нет еще своего помещения и собственного оборудования. Но у инициаторов есть горячее желание, откликнувшись на острые проблемы действительности, максимально разнообразить кинематографический язык.

Нам удалось посмотреть одну из документальных картин, поставленных на этой студии, — двухчастную «Цыгане» (автор сценария и режиссер Шандор Шара). В этом фильме рассказывается о жизни цыган, которых на территории Венгрии около ста пятидесяти тысяч. В фильме идет разговор о сложных процессах по трудоустройству и переводу на оседлый образ жизни цыганского населения, о мероприятиях правительства, направленных на повышение культурного и экономического уровня цыган, об их взаимоотношениях, не всегда гладких с основным населением страны. И хотя фильм «Цыгане» по своему кинематографическому воплощению нас удовлетворял не полностью, его достоинство в дру-

гом. В зрелищной конкретности и достоверности, в подчеркнутом отсутствии фальши. Автор фильма, набрав трудную тему, не избегает острых углов, ничего не лакирует, не выдает тенденцию за действительность.

Именно поэтому фильм Шандора Шара смотрится с интересом и напряжением.

Путь развития венгерского кино изобилует множеством противоречий и парадоксов. Достаточно сказать, что первый киноктеатр в Венгрии открылся в том же году, что и на родине кино — во Франции, а в 1896 году был снят первый венгерский хроникальный фильм. Но уровень производства венгерских лент оставался низким, отчего ряд крупных мастеров кино, такие, как Шандор Корда и другие, не видя перспектив, эмигрировали за границу, и в частности в Голливуд.

Для большинства художественных фильмов, сделанных в Венгрии до 1945 года, было характерным стремление к дешевой развлекательности, к сознательному отрыву от социальной действительности. Попытки вторгнуться в жизнь, прозвучавшие в таких картинах, как «Европа молчит», «Люди в горах», «Женщина оглядывается назад», тоннули в потоке мещанских фильмов, воспевавших идиллию любви генерального директора фирмы к бедной, но красивой машинистке.

После освобождения Венгрии режиссер Геа Радвани по сценарию известного кинематографического критика и теоретика Белы Балаша поставил фильм «Где-то в Европе». И хотя фильм снимался в полуразрушенном городе и в далеко не совершенных производственных условиях, о нем загорела вся мировая кинопресса.

Глубокий гуманизм, современный язык киноискусства, правдивая, реалистическая игра подростков, принесли фильму заслуженный успех. Дети-сироты, оставшиеся после войны без крова, без родителей, без взрослых, постепенно сами начинают понимать, что хорошо и что плохо. Такова, коротко говоря, фабульная схема этой интереснейшей антипоэнной картины.

Однако некоторым критикам (в период культивирования личности) фильм «Где-то в Европе» не понравился без всяких оснований, придравшись к тому, что авторы не указали точного географического названия места действия, фильм зачислили в разряд космополитических, открыли по нему огонь.

В 1948 году сразу после национализации кинопромышленности студия «Гунья» выпустила фильм «Пядь земли», поставленный по одноименному роману Пала Сабо режиссером Фридешем Баном. Эта картина явилась поворотным пунктом в развитии современной венгерской социалистической кинематографии. Опираясь на метод социалистического ре-

ализма, авторы вскрывают причины трагической судьбы главного героя фильма. Понимая счастья и одиночку, в жестоком бесчеловечном капиталистическом обществе неизбежно обречены на гибель — подчеркивают авторы всем образным строем картины.

На Международном фестивале в Карловых Варах «Пядь земли» была удостоена Большого приза.

Последующие фильмы, созданные венгерскими кинематографистами, ставили справедливую цель правдиво отобразить человека труда в условиях суровой борьбы прошлых лет и в условиях строительства социализма. И хотя по своему художественному уровню большинство поставленных картин было выше фильмов буржуазной Венгрии, это не освобождает их от справедливых упреков в схематизме, в некоторой лакировке действительности, упрощенном, порой лобовом раскрытии взаимоотношений общества и личности.

После первых лет поисков нового, после неизбежных неудач венгерское кино с каждым годом занимает о себе все более и более интересные фильмы. Наряду с уже известными режиссерами, такими, как Фридеш Бан, Виктор Гертлер, Мартон Кедети, в Венгрии выросло новое поколение талантливых постановщиков: Золтан Фабри, Карой Мани, Феликс Мариаши, Ласло Ранодл и другие. Все эти режиссеры, равно как и их старшие товарищи, пытаются искать тематику своих картин в современной жизни страны, во внутреннем мире людей сегодняшней Венгрии. Их творческая программа — глубже и правдивее изобразить современников, показать многообразие и сложность индивидуальных характеров новых людей, сегодняшних строителей социалистической Венгрии.

Об этом, в частности, рассказывают фильмы «За четырнадцать жизней», где повествуется о солидарности людей всей страны, проявленной при спасении группы шахтеров, жизнь которых оказалась в опасности; «Харусель» — посвященный процессам социалистической перестройки венгерской деревни, борьбе с мелкобуржуазными мировоззрениями; «Преступление Юдит Бендич» и «Палата № 9», где основной конфликт связан с острым столкновением старой и новой морали; «Огонь» — призывающий к бдительности и разоблачающий коварные проделки империалистических лазутчиков; «Кружка пива» — поднимающий проблемы жизни молодежи (этот фильм был отмечен специальной премией Карловарского международного фестиваля).

Следует отметить известные достижения венгерской художественной кинематографии в историческом и комедийном жанрах. Венгерская кинокритика высоко оценила такие кинофильмы, как «Будапештская весна» (постановка режиссера Фе-

ликса Марнашши) по мотивам романа Ференца Карринти) — рассказывающий о трагической любви убежавшего с фронта венгерского солдата и скрывающейся от гитлеровских изуверов еврейской девушке, об освобождении венгерской столицы советскими войсками, и «Особая примета» (режиссер Золтан Варкони) — посвященный героической жизни и смерти коммуниста-подпольщика. Из комедийных картин хочется в первую очередь выделить работы Кароя Макка «Лицломфя» (1955) — веселую, остроумную кинокомедию по мотивам классической пьесы Эде Сяглитети и «Сказка о двенадцати очках» (1959) — юмористический фильм, правдиво передающий ритм жизни и атмосферу будапештской столицы.

Нужно сказать, что режиссер Карой Макк сыскал себе популярность не только картинами комедийного жанра. Его фильм «39-я бригада», воскрешающий на экране славные дни Венгерской советской республики 1919 года, несмотря на ряд недостатков, глянцевым образом и композиционным решением, бесспорно может быть включен в разряд высокохудожественных произведений, имеющих большую общественную ценность.

Сентябрь 1956 года также нашел свое отражение в ряде кинематографических произведений.

Первый значительный фильм на эту тему был поставлен режиссером Дьердем Февесом в 1957 году. Картина «В полночь» рассказывает о трудной судьбе двух супругов — профессиональных актеров. Фильм поднимает большой вопрос о тяжелой участи людей, обманутых фашистской пропагандой и покинувших родину после контрреволюционного мятежа. «В полночь» была сочувственно принята венгерским зрителем и имела большой успех на многих зарубежных экранах.

В этот же период режиссер Мартон Келети по сценарию писателя Имре Добози поставил фильм «Вчера». В картине с большой психологической силой и глубокой правдивостью воспроизводятся эпизоды контрреволюционного мятежа в октябре 1956 года. Действие фильма происходит в одном из городов Венгрии, а также в деревне. В числе действующих лиц солдаты и офицеры Венгерской армии, поставленные перед сложным выбором: стрелять в спровоцированную мятежниками толпу или нет? В фильме есть интересно выписанный и талантливо сыгранный образ пожилого крестьянина, члена сельскохозяйственного кооператива Имре Чепдепа (актер Золтан Маклари). Этот человек полон решимости бороться за дело социализма до конца. Угрозы мятежников и их жалких пособников не останавливают его. Посулы оппортунистов им гневно отвергаются.

Глядя фильм, мы все время находили в этом персонаже черты тех председателей сельскохозяйст-

венных кооперативов, с которыми нам довелось общаться во время поездки по стране. И в этом одно из бесспорных достоинств талантливой картины Мартона Келети.

Впервые я видел фильм «Вчера» в 1959 году на Московском международном фестивале, в Крымском театре. Там же я познакомился с режиссером Келети. Вторично я смотрел «Вчера» в просмотровом зале студии «Гуляния», но воспринимал его теперь иначе. Дело в том, что за несколько дней до этого просмотра нам показали документальный фильм о контрреволюционном мятеже 1956 года. Эта картина была смонтирована главным образом из материалов, снятых западными кинооператорами. В то дни и изданешт и погоны за сенсациями прискакало немало любителей снимать «крупицы социалистической Венгрии». И хотя те, кто снимал фашистские бесчинства, был явно на стороне мятежников (это видно по тому, как бандиты, пагло позировав в аппарат, не опасаются будущих разоблачений), фильм объективно является грозным свидетелем обвинения против фашистских мятежников.

Циничные, спокойные глаза громил, в которых даже нет огня ненависти — просто тупое равнодушие и проснувшийся инстинкт зверя. Исторически кликушеские зовущие зловещие зловещие бессмысленные разрушения, подозрительные типы с лицами уголовников, которым все равно, что происходит, — главное, что можно нажиться за счет присвоения чужой собственности (государственной и частной), и, наконец, лица тех, кто с ужасом и отращиванием смотрит на все происходящее, многого явно не понимают, но категорически отказываются вступить в ряды мятежников. И искренняя радость на лицах этих людей, которых явное большинство, когда они видят приближение на помощь венгерскому народу советские военные части.

Эти кадры строго документальны. Их свидетельства неоспоримы.

И вот после этого документального фильма, смотря на маленьком студийном экране картину «Вчера», я почувствовала ее необыкновенную эмоциональную силу, поверил в художественную правдивость кино-рассказа, оценил большое мастерство серьезного, вдумчивого художника режиссера Мартона Келети. Успеху фильма во многом способствовала также и добротная литературная основа, созданная талантливым писателем Имре Добози.

Почти в каждом венгерском городе, в каждой деревне, на шоссе и на магистральных мы видели обелиски, увенчанные пятиконечной звездой и государственным гербом нашей Родины. На каждом памятнике незабываемая дата — «1945» и надпись: «Вечная слава советским героям, павшим в боях за свободу и независимость венгерского народа».

А в центре города Кечкемет, куда мы прибыли в яркий солнечный день, на его многоугольной центральной площади, состоящей из четырех примыкающих друг к другу площадей, неподалеку от бронзовой фигуры Лайоша Косута и мрачного здания монастыря ордена францисканцев, воздвигнутого в XV веке, наше внимание привлекло строгое по своей архитектуре надгробье. Черный отполированный гранит был вытесан в поставленную вертикально могильную плиту из серого камня. Это был памятник бойцам, погибшим во время контрреволюционного мятежа 1956 года. Слова, начертанные на нем, сообщали «Здесь похоронены восемнадцать бойцов — 16 солдат и офицеров венгерской армии и два советских офицера капитан Рязанцев и старший лейтенант Лучицкий». Мы стояли у этого надгробья с обнаженными головами, вспоминая кадры из картины «Вчера».

В уютном кабинете директора «Вудлендфильма», куда мы пришли из павильона, собралось много творческих работников. И сразу венгерские друзья буквально хором заговорили о совместных венгеро-советских постановках.

— Почему, — спрашивали они нас, — мы не работаем с советскими кинематографистами? Мы снимаем с французами, югославами, немцами, чехами, а нам хочется работать с вами. У ваших мастеров есть чему поучиться. Снимать на «Могфильме», этом современном гиганте кинотеатров некрепким мечтам каждого из нас.

Размышляя над этим не раз поднимавшимся вопросом, я думал: в самом деле, почему? Разве волнует и не расскажет об участии на них наших вместе с венгерскими патриотизм и подавлении фашистского мятежа — не конкретная тема для постановки совместного фильма? Ведь такая картина несомненно будет одинаково интересна и советским и венгерским зрителям. Но дело, очевидно, не в отсутствии тем. Их множество. Очевидно, все упирается в какие-то организационные проблемы, решить которые, наверное, не так уж сложно.

После интересной беседы гостеприимные хозяева предложили нам посмотреть недавно законченную на студии картину «Улица домиков с садами» с Миклошем Габором и Маргит Баро в главных ролях.

Миклош Габор — один из популярнейших актеров театра и кино Венгрии. У него множество поклонников как у себя на родине, так и за рубежом. Его портреты выставлены в витринах магазинов, на специальных кинорекламных стендах, стоящих в разных частях города, в фойе кинотеатров.

О чем же, однако, картина «Улица домиков с садами»? Главная идея фильма, как мне кажется, — разобраться в нормах поведения человека в быту и на

работе. Я говорю разобраться, потому что авторы — сценарист Иштван Чурка и режиссер Томаш Фейер — не навязывают зрителю своих рецептов, не морализируют и не пользуются только черной и белой красками. Они ведут свой рассказ в нарочито буднично-повествовательной интонации, за которой скрывается большая философская мысль. Предлагая вниманию зрителя сцены из современной жизни с ее противоречиями и сложностями, авторы избегают при этом подражания неореализму и не сползают в грубый натурализм. Вся картина от начала до конца глубоко оптимистична, и своей подлинной художественностью опровергает утверждение буржуазных критиков социалистического реализма, что его принципы — это, дескать, всего лишь набор категорических установок — предлагающих автору жизненный оптимизм, противоречащий жизненной правде. В фильме идет сложный философский разговор о сути подлинного человеческого счастья.

Мы смотрели картину «Улица домиков с садами» с живым интересом. И потому не хочется размышлять сейчас о некоторых ее недостатках и просчетах. Я уверен, что нашему зрителю фильм тоже понравится.

Режиссер-постановщик Золтан Фабри принадлежит к поколению кинематографистов, выросших в Венгерской Народной Республике после второй мировой войны. Его специальность, если так можно выразиться, экранизация литературных произведений. Своеобразный мастер, владеющий искусством острого рисунка детали, верный идею близости людей труда, Золтан Фабри в своих работах выступает как тонкий знаток человеческой души. Именно таким он предстает в фильмах «Господин учитель Ганцбаль» — о расправе фашизма над простым человеком, «Анна Эйдеш» — о трагической судьбе юной служанки, разрывавшейся на фоне поражения первой венгерской советской республики, «Два тайма в аду» — по мотивам документальной повести А. Борщаговского «Тревожные облака» — о мужестве и героизме киевских футболистов, попавших в плен к гитлеровцам.

Перенеся место действия фильма «Два тайма в аду» на венгерскую территорию, Фабри создал галерею интересных характеров, наделив их выразительными национальными чертами.

Почти каждый персонаж фильма — от охранников концлагеря салашистов до блязорукого еврейского юноши, в жизни не прикасавшегося к футбольному мячу и вырастающего во время матча с гитлеровской командой в грозного форварда, выделен с максимальной жизненной достоверностью.

Досадным исключением, на мой взгляд, являются лишь фигуры гитлеровского генерала и его любовницы, решенные почему-то в опереточном стиле.

Есть в фильме «Два тайма в аду» великолепный эпизод. Под бдительным надзором салашистского унтера заключенные антифашисты убирают территорию лагеря. Унтер приказывает подобрать каждый листочек, после уборки он будет раздавать почту. Голодные, изможденные люди на последних сил стараются выполнить приказ надсмотрщика. Уборка окончена. Напряженные лица людей, ждущих упоминания своих фамилий. Но фашист явно не торопится. Он то вынимает конверт, то как бы невзначай, не прочитав адреса, бросает его обратно в сумку. Его забавляет эта игра на нервах людей.

Одни из заключенных, коммунист-подпольщик, чей дух не сломен жесточайшим режимом фашистской каторги, спрашивает унтера, нет ли ему весточки из дома.

— Есть, — отвечает обрадованно унтер и хохоча вытаскивает из мусорной кучи пожелтевший листок — Читай! Вслух! Громко! — Одновременно он растегивает кобуру. — Ну!

Сейчас произойдет несчастье. Люди инстинктивно пригнули головы. В их глазах отчаяние и страх. Однако вожаки лагерных коммунистов спокойны. Всмотревшись в осенний листок, он, импровизируя, начинает читать вслух письмо из дома. Сначала тихо, потом все громче и громче. И мы видим, как загораются потухшие глаза заключенных. Люди смеются над остроумными фразами, а кое у кого начинают влажнеть глаза, показываются слезы.

Фашистский унтер проиграл поединок. Операторский этот эпизод снят также интересно. Полутон

угасающего осеннего дня усиливают драматизм. «Два тайма в аду» картина глубоко оптимистическая.

На экранах венгерских кинотеатров наряду с фильмами других зарубежных стран демонстрируется много советских картин. Лучшие советские киноленты, такие, как «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Чистое небо» и другие, просмотрело рекордное число зрителей.

Почти в каждом кинотеатре можно увидеть на стенах портреты некоторых наших популярных актеров. Некоторых — лишь потому, что до сих пор мы не удовлетворительно снабжаем венгерские киноорганизации рекламными материалами. В городе Дунафельдвар в кинотеатре висят два портрета Олега Стриженова и два Татьяны Самойловой.

— К сожалению, других у нас нет, — пояснил это обстоятельство директор театра.

Союзу работников кинематографии следует серьезно подумать, как улучшить пропаганду советского кино в братских социалистических странах. Об этом же, думается, надо поразмыслить и «Союзкинофильму».

Мы уезжали из Венгрии обогащенные виденным, интересными встречами с замечательными людьми. Мы уезжали из Венгрии с радостным ощущением идейно-художественного роста венгерской социалистической кинематографии, убежденные, что венгерские кинематографисты еще не раз порадуют зрителя отличными фильмами.

От всей души желаем им больших успехов.

НОВЫЕ РАБОТЫ ВЕНГЕРСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

На крупнейшей в стране студии «Гунния» режиссер Мартон Келети и оператор Иштван Пастор создали веселую комедию «Лебединая песня», герой которой старый бродяга, обитающий в ветхом бараке. Он привик к своему жилищу и не желает его оставить, в то время как вокруг вырастает красивый квартал новых домов. В главных ролях снимались популярные венгерские актеры Антал Пагер, Илдико Печя, Дьюла Бодрог.

Другой фильм, созданный на студии по мотивам повести Йозефа Лендьеля, носит название «Кантата» (режиссер Миклош Личо). В нем рассказывается о жизни и труде молодого хирурга (актер Золтан Латинович).

Проблемы быта и труда в современной Венгрии нашли отражение в фильме режиссера Тамаша Реньи «Два дня, как другие».

Будни летчиков и парашютистов — тема художественного фильма, поставленного режиссе-

ром Кароем Макком и названного «Предпоследний человек». В картине заняты Аттила Надь и Эрика Сегеди.

Золтан Варконь закончил работу над приключенческим фильмом «Фотограф Хабер». В главных ролях: Золтан Латинович, Миклош Сакач, Ева Руттняи.

Одной из самых крупных постановок этого года является фильм Йоноша Херико «Диалог» с Ире Шпильовичем и Анистой Семьен в главных ролях.

Жан Гремийон — человек, коммунист, художник

Бывает так, что в шумной и разногласной толпе вдруг слышишь чистый, свежий, ладушевый голос. Такое чувство испытываешь, когда читаешь подборку статей и высказываний кинорежиссера-коммуниста Жана Гремийона, опубликованную во французском журнале «Синема».

«Избранные тексты» Гремийона отличаются принципиальностью, внутренней чистотой и благородством. Они полны тревоги и с особой силой подчеркивают трагическое положение киноискусства в буржуазном обществе.

«Избранные тексты» Гремийона были подготовлены к печати близким другом покойного режиссера, известным французским кинокритиком Андре Брюнезом и помещены в журнале «Синема» среди серии материалов, посвященных этому замечательному художнику.

Первый текст — это речь, написанная Гремийоном для «фестиваля французского кино», состоявшегося в одном из парижских кино клубов. Эту речь на фестивале прочитал Жерар Филип.

Второй текст — «Заметки об опыте творчества в кино» — был впервые напечатан в газете «Комба» в феврале 1949 года и, наконец, последний — «Свобода творчества в кино и экономическое принуждение» — в декабре 1947 года в газете «Лицеи Монтеня».

Жан Гремийон прожил пятьдесят восемь лет, он умер 3 октября 1959 года в один день с прославленным французским актером Жераром Филипом. Он был не только крупным режиссером, но и выдающимся общественным деятелем, возглавлял французскую Синематеку, был председателем Союза технических профессий в кино.

Жан Гремийон много сделал для французского прогрессивного киноискусства. Но самые лучшие, самые широкие и смелые планы его были безнадежно потерены для кино. Не увидел света созданный Гремийоном сценарий «Утро Коммуны» (1945), так и остался лишь в проекте киносериал о трагических моментах современной истории Европы «Убийство немых» (три части: Испания 1936 года; Париж — Мюнхен, 1938; Париж, 1944 — 1945). Не был поставлен сценарий о революции 1848 года «Ночь свободы», над которым Гремийон работал шестнадцать месяцев, тщательную подготовку его к съемкам и написал к нему музыку.

«Неудобным гигантом», непохожим на привычный современный мир «уменьшенных моделей» является Жан Гремийон Андре Брюнезу.

Выдающийся мастер французского кино Рене Клер писал о Гремийоне: «Жан Гремийон не только большой кинорежиссер, но и большой художник, он был подобен тем людям эпохи Ренессанса, которым не оставалось нуждой никакая форма искусства».

Вот портрет Гремийона, нарисованный писателем М. Дрюоном.

«Обычно Гремийон напоминал классического бюста Гёте, он обладал физическими чертами творца. Большие глаза смотрели на мир как на широкое поле битвы. Манеры держаться, походка напоминали коцотыра, но коцотыра, лиричного жолса. Крайняя, но часто пропущенная жесткость, терпеливое шипение, высокомерная скромность — это форма гордости, приносящая себя, так как она принимает за образец лишь гения. Этот мыслитель страдал лишь одним недостатком: неспособностью приспособить свой ум, свой талант к требованиям галлюнов, к их сомнам и претензиям. Он мог по два часа подряд разговаривать со столом, с телевизором, почтовым служащим, с умом и пониманием дела выполняющим свою работу, но он не умел говорить с людьми низкой мысли, какими бы могущественными или удачливыми они ни были».

Со страниц воспоминаний о Гремийоне, как и со страниц его рукописей, перед нами встает человек большой и страстной мысли и души, художник чрезвычайно разнообразный, поистине «синтетический» — режиссер, музыкант, живописец, своеобразный мастер слова. Художник, стремившийся к совершенству, высокому и благородному искусству, всю жизнь мужественно боравшийся за свое творческое и человеческое достоинство.

В 1949 году, в пору своего высшего внутреннего творческого подъема и постоянных творческих кризисов, Гремийон писал в письме к своему другу:

«Не думай, что я жалуюсь на свою судьбу, что меня терзают муки из-за материальных неуспехов карьеры. Мне хочется так много сказать, столько понять, у меня столько планов, которые кажутся мне важными, благородными. Энергия бурлит во мне, а меня хлещет со всех сторон чуждая

ни.. но у меня нет средств. Постоянная борьба, которую приходится вести, чтобы создать хоть какую-нибудь необычайную вещь, обратно пропорциональна результатам. Она истощает меня..»

Грэмийон оставил после себя учеников если не в области художественного стиля, то в области человеческой и творческой морали, если можно так выразиться. Дакен, работавший его ассистентом, говорил, что Грэмийон научил его ответственности художника перед своим искусством, перед публикой, ответственности человека перед своей профессией.

«Мы живем в мире, созданном из фальшивых дверей», — приводит слова Грэмийона о киноискусстве Луи Дакен в своей статье в «Юманите» под названием «Грэмийон научил меня искусству кино». Чтобы скрыть это, на них повесили вывески «Вход запрещен», «Смертельно», «Частное владение», «Высокое напряжение», «Секретно». Но существуют такие истинные двери и истинные сердца людей и вещей, скрытые за дверями, которые нужно разрушать». И Грэмийон восклицал: «Это ремесло создано не для отдыха!». А Дакен добавляет от себя: «Действительно, для него это не было ремеслом, созданным для отдыха. Некоторые упрекали его за «исчужденность», так называли они его отказ идти на уступки.. Если бы он захотел, его карьера могла бы быть совсем другой. Но это его не интересовало. Его творчество останется навсегда тихим фильмом, который он носил в себе и который он никогда не смог поставить. Он любил говорить об этой воображаемой эскизнице, созданной из проектов несуществующих фильмов. Двери, квы, их не так-то легко разрушать».

Борьба Грэмийона — это постоянное сражение большого художника за свое видение мира, за свою очень важную и значительную тему в искусстве.

Лучшие фильмы Грэмийона наполнены быстрой соприкоснутой мыслью, их герои — это люди, одухотворенные трудом, творческими порывом. Это рабочие на плотине, строящейся в горах («Летний свет»), могучий колхозный труд которых символически противопоставлен индустриальному, паразитическому и опустошительности советских советников, это супруги Пьер и Тереза Готье («Никола принадлежит нам») — обыкновенные маленькие люди, открытые познаний человеческого творческого подвига, это молодая женщина врач («Любовь женщины»), в юный штурм отчаянно выдвигавшаяся по морю на спасение человека и впоследствии отказавшаяся от любви ради своей профессии.

Грэмийон — художник остродраматического видения мира, глубоко схватывающий сложность современной буржуазной жизни, в которой силы для прогресса, творчества, предельности, пресыщение — принимают порой самые разнообразные формы. Но Грэмийон видит, что эти тяжелые силы не только разрушительны и лживы, но в чем-то по-прежнему жалки — жалки своей исторической обреченностью.

В этом смысле чрезвычайно выразителен фильм «Летний свет», когда рабочие молчаливой, беспомощной, тесно сжатой массой выступают на холмистом берегу, а тот мчится у края обрыва, а затем жалкой куклой летит в глубокую пропасть.

Истерия бессонницы, духовной опустошенности мира советников и фильмах Грэмийона обычно противопоставлена ровный, ленивый свет целостности и чистоты, спокойный труд творческого отношения к жизни и порожденный их единством с жизнью народа.

Грэмийон с его нетерпеливым чувством хроникера, факта был также замечательным мастером документального кино. Его фильмы не однажды получали премии на международных кинофестивалях. Он начал свой творческий путь с документальных фильмов и ими закончил его. В последние годы жизни, когда ему не удалось осуществить его грандиозные художественные проекты, Грэмийон ставит главным образом документальные фильмы. Двадцатиминутный фильм Грэмийона «Андре Массон и четыре элемента», созданный в 1958 году, французские критики рассматривают как «восхищенное раздумье о себе, о своем искусстве», как «очерк об отношениях между миром и человеком», как художественное завещание Грэмийона.

Публикуемые мысли Грэмийона о киноискусстве — это его раздумья о самых, быть может, важных и сложных проблемах современного кино Запада. Высказывания Грэмийона — это своеобразный гимн реализму, глубоко содержательному, общественно активному искусству. В них раскрывается нежная, восторженная любовь Грэмийона к своей стране, к ее народу, к ее искусству. В них проливается пылкий, благородный и глубокий ум художника, стремление, пусть часто недостаточно теоретически определенное и обоснованное, отыскать истинное мерило художественных ценностей.

Грэмийон — страстный защитник реализма, а реализмом, по его мнению, является искусство, стремящееся к раскрытию жизненной правды в ее различных аспектах. В понятие реалистической

традиция Грэмийон включает все большое искусство, стремящееся проникнуть «в сердце вещей» и в лучших своих проявлениях связанное с истоками народного творчества.

Реализм современного буржуазного киноискусства Грэмийон называет «трагическим реализмом». Этот термин, быть может, произволен, но он свидетельствует об остром ощущении Грэмийоном конфликтов современной буржуазной жизни, о стремлении предостеречь против идилически-спокойного ее изображения. Теоретические высказывания Грэмийона, как и его творчество, впрямую противостоят тому модернистскому повзвизганию, которое охватило за последние годы определенные круги западной художественной интеллигенции. Грэмийон тончайшим образом чувствует как художник и очень точно выражает теоретически неразрывную связь между содержанием и формой в искусстве.

Читая заметки Грэмийона, видишь, что мысль художника все время поворачивается к одному и тому же мучительному вопросу — судьбе художественного творчества в кинематографе и условиях капиталистического общества.

В этих мыслях Грэмийон, быть может, не во всем доходит до логического конца. Но ясно одно: он, чья судьба может явиться классическим примером трагедии художника в буржуазном обществе, с удивительной силой ощущает противоречие между фильмом — художественным произведением и фильмом-товаром.

Один из пафосов его раздумий не только в этом. Грэмийон остро ощущает, что современному миру как никогда нужна сейчас героика, непримиримость к компромиссам, высокое чувство общественной ответственности.

Мысли Грэмийона о киноискусстве обращены к будущему. Они наполнены призывами к осознанию ответственности перед будущим, перед эпохой, которая «вступит завтра». Грэмийон полон веры в это «завтра», он хочет готовиться к нему и бороться за него.

Н. АНОСОВА

ЖАН ГРЕМИЙОН БЫТЬ ГЛАШАТАЕМ СВОЕГО ВРЕМЕНИ

СТРАНА МОЯ, Я ЛЮБЛЮ ТЕБЯ!

Страна моя — я люблю тебя!

Ты не рассердись на меня, любимая моя страна, если я буду говорить с тобой так, как считаю достойным тебя, отдавая тебе дань уважения.

Каждый из нас (а нас около сорока миллионов) обязан тебе призывом, и каждый оправдывает его как умеет, в меру своих способностей. Мои не велики, но на них лежит отпечаток твоего скромного лица, твоей природы, твоей славы и горестей твоих, а также судеб моих спутников по жизни: мне подобных и моих близких.

В сущности, я хочу лишь отчитаться перед тобой, не больше. Так говорил бы кровельщик о своем шифере, прикрывающем и оберегающем человека, но служащем также и грифельной доской, на которой ребенок может писать. Так говорил бы булочник о зерне, составляющем пищу человека, об этом зародыше и зачатии будущей жатвы.

Я буду говорить тебе о своем сердце и своем ремесле, ведь это одно и то же, и оно

стало единым! И в гибели и в величии и в крахе и в оскорблении. Я смотрю на тебя, любимая моя страна, и смотрю на тебя и разделяю твою участь. Я хочу сказать, что связан с твоей жизнью, которая кажется мне желанной, необходимой и благодатной, как и все создания земли, на которой живет человек. Ты мерило человека, и каждый в своем деле стремится воспроизвести твой истинный и реальный образ.

Я сказал — реальный образ.

Для тех, чье ремесло состоит в том, чтобы превращать возможные образы в образы реальные, это может явиться удобным началом, чтобы воздать должное своему ремеслу, своим обязанностям, своей роли свидетеля. Любопытные люди, которые еще читают газеты прошлых лет, накануне 1936 года найдут несколько строк, посвященных первому сеансу кинематографа (28 декабря 1895 года), состоявшемуся в индийском салоне Большого кафе. Касса зарегистрировала 35 посетителей, 35 франков выручки.



Жан Гремиллон

Какой страшный, какой удивительный волшебный фонарь! — говорили одни (то были исповидцы). Какое ужасное изобретение — говорили другие (они и сейчас еще не все осознали!).

Конечно, было бы совсем просто воздвигнуть громадный табель заслуг, дань уважения «усердным и верным слугам», состоящий из сотни имен. Но не в этом моя задача, как бы ни было велико мое уважение ко многим из них.

Человек, бесспорно, достоин уважения, но, по-моему, больше за свой труд, за свои человеческие достоинства, за свою преданность делу, чем за свои титулы или за свои имя.

1895—1910: чудесные, удивительные годы!

Несколько человек творят судьбу французского кино и, без сомнения, кино вообще.

Они создают студии, электрифицируют их, снимают панорамные образы с мизансценой и движением рассказа, изобретают планы различной величины, создают элементы монтажного синтаксиса. Эти люди жаждали

всего: они все нашли: звуковой фильм, фильм цветной... ускоренные съемки.

Они совершали чудеса, изобретая в «Убийстве герцога де Гиза»^{*} последовательность планов в ритмах, соответствующих драматическому движению. Это было первым эффектом монтажа, продиктованного характером драмы, началом искусства, которое Гриффит в Америке стремился довести до высшего совершенства.

Поистине удивительные работы Э. Ж. Морей^{**} (1882) позволили совершать замедленные съемки, открывшие глаза на невидимый мир, о котором раньше не подозревали. Лишь теперь узнали, что птица в полете плывет или танцует с ней с чем-то не сравнимой грацией. Великолепная техника, раскрывшая этот секрет, очаровала и восхищала всех.

Совершив большой скачок во времени, чтобы не расставаться с этой волшебной картиной развития техники, я сказал бы также, что звук открыл в кинематографическом выражении такие же безграничные перспективы, как и зрительный образ...

Я говорил сейчас о технике, о технике нашего французского кино, но я возвращаюсь к своей первой мысли о реальном образе или, скорее, образе реального, так как именно в этом состоит смысл того, что я хотел бы сказать: французское кино — это французский реализм, и его служителями были великими именно в той степени, в какой они оставались верны ему.

Конечно, нужно немедленно убедиться о смысле слова «реализм».

Французский реалист легко читает в книге жизни, невидимой для других, реальный мир, который кино разворачивает перед нами одновременно с детской непосредственностью и расчетливой точностью. Я говорю это, чтобы подчеркнуть, что для меня дело идет не о механическом натурализме, но совсем напротив, о той красоте, которую может дать максимально организованная выразительность.

Именно в этом, мне кажется, состоит главная «миссия» французского искусства.

Припомните средневековое искусство, посмотрите, как изображения той эпохи показывают человека полного внутренней тревоги, задающего себе вопросы о смысле бытия. Это обычные люди, оказавшиеся среди

^{*} Фильм *Ле Баржи и Лапедапа* (1908).

^{**} Морей Этьен Жюль — французский физиолог, один из зачинателей французского кино.

привычных пейзажей один на один с тревожной проблемой реального. И поскольку этот лиризм никогда не теряет своих прав во французском искусстве, его преемственность распространится от революции 89-го года к романтизму, от чудесных музыкантов XV—XVI веков к Клоду Дебюсси и к некоторым нашим современникам.

Как бы это ни казалось очевидным, я не отступил от темы. Я хотел только подчеркнуть, что величие, значение, смысл французского кино восходят к добротному и глубокому корню реализма, возникающему из сопоставления с жизнью, а не из подража-

ния. Это народная традиция, вступающая в постоянную борьбу с академизмом, традиция, которая бьет ключом, когда ее не искажают понапрасну.

Черпать из драгоценного народного искусства, способствовать его усилению, превзойти его в выразительности — вот источник истинного искусства.

Другие, наделенные более серьезным дарованием и более весомой ответственностью, покажут, как эти источники сливаются с нашей национальной историей, и раскроют ту «гуманистическую константу», которая характерна для французского искусства.

ЗАМЕТКИ ОБ ОПЫТЕ ТВОРЧЕСТВА В КИНО

Фильм редко создается по вдохновению, почти всегда по заказу. Я понимаю, конечно, что многие значительные произведения в области музыки, живописи или литературы также созданы по заказу, и не собираюсь высказывать здесь безапелляционные суждения, а просто хочу уточнить понятие свободы выражения в применении к искусству кинематографа. Здесь нет необходимости отжигать по этому поводу полемику и ставить вопрос о степени крамольности системы производства фильмов, об ее экономических основаниях или выдвигать требования хотя бы той же романтической свободы художников. Надо прежде всего исходить из фактического положения дел. Тем более что существуют различные точки зрения на положение кино и автора фильма.

Но если Ренуару и Фейдеру, если Карне или Рене Клеру (говоря лишь о французах) удастся превратить свои фильмы в нечто большее, чем просто промышленные товары, я предпочел бы, чтобы было ясно, что принуждение, испытанное ими, не имеет ничего общего с тем «божественным принуждением», которое обычно лежит в основе художественного творчества.

Я шестнадцать месяцев работал над сценарием «Весны свободы», но так и не снял его; я познакомился со сценарием «Белые лапки» за несколько дней до начала съемок, монтировал фильм буквально день за днем во время съемок, и, однако, моя творческая свобода получила здесь большее выражение. Какой вывод, какое доказательство я могу

извлечь из этого опыта? Какой рецепт? В наших условиях авторы фильма лишены свободы творчества, существует лишь их ответственность.

Я взял на себя ответственность выразить средствами киноискусства суровый, жестокий и острый сюжет Жана Ануя, используя те специфические качества «присутствия», включения отдельной судьбы в общий кадр, показа параллельных действий, которые характерны для киноискусства.

Надо думать, что мы живем не вне мира, но, напротив, в точно обозначенное, определенное, конкретно существующее время. Обнажить внутренние противоречия какого-нибудь образа жизни, начать с внутреннего мира Ануя, чтобы обнажить на экране трагедию повседневного факта, — вот какой путь избрал я.

Мир, востроенный по свойственной для него логике, живет в данном фильме. Хотите этого авторы или нет, но зритель вынесет свой опыт, который он примет за опыт своих чувств, отражением каких-либо состояний фильма. В чем же заключается реальность фильмов? В простом сходстве мира экрана и внешнего мира? Или в реальности, в глубокой социальной правде драмы?

Отчетливое определение ответственности автора фильма освещает не только проблему его свободы, но одновременно и проблему реализма и проблему стиля. Единственный реализм, не являющийся для нас иллюзией, это трагический реализм, который живет на экране. Много говорили о кино на

улице, на настоящей улице, с настоящей толпой. Когда сам смысл драмы, драматического рассказа способствует усилению или поддержанию подобной мистификации, раскрытие запретов наших норм жизни в обществе может быть усилено реальностью внешнего воспроизведения действительности.

«Стиля самого по себе» не существует, он не существует отдельно от драмы. Стил — не отправная позиция, а результат в искусстве.

Это ни в какой мере не означает, что проблемы формы не имеют значения, совсем наоборот. Чем больше значения придадут содержанию, тем большую важность (как это ни парадоксально) приобретает проблема соответствия формы содержанию. Именно при крайнем внимании к смыслу произведения забота о форме и формальном совершенстве становится особенно продуктивной. Форма непременно перестает быть нейтральной

Существует, следовательно, ремесло автора фильма, которое несомненно возлагает большую ответственность, чем какое-либо другое. Занятие этим ремеслом не ставит в современных условиях нашей жизни обособленно эстетических проблем. По-видимому, сейчас такое время, когда главная задача состоит не в возможных изобретениях и усовершенствованиях в языке кино. Имеются тысячи примеров богатых, разнообразных, потрясающих манер, способных ничего не выражать, тысячи смелых, удивительных, блестящих приемов, используемых, в сущности, в целях самых очевидных уступок приспособленчеству, легковесности, компромиссу.

Главным теперь становится содержание и поэтическая, драматическая или сатирическая (если имеют к ней вкус) сила фильма, его художественный смысл, во всей его совокупности.

СВОБОДА ТВОРЧЕСТВА В КИНО И ЭКОНОМИЧЕСКОЕ ПРИНУЖДЕНИЕ

Многие примечательные особенности кино наводят на мысль, что оно занимает в истории искусств исключительное место.

Кино обладает, как, впрочем, об этом часто и много говорилось, ни с чем не сравнимой силой воздействия. Для каждого зрителя фильм становится как бы новым испытанием его собственных чувств. Зритель оказывается перед экраном, как перед самой жизнью, хотя и знает при этом, что здесь все до мельчайшей детали взвешено и рассчитано, все использовано для воспроизведения жизни по совершенно особенной логике.

Кино, обладая большими риторическими и демонстрационными достоинствами, чем учебник (так что педагогика совершенно резонно начинает его использовать), оказывает также сильное и неповторимое влияние на мир человеческих чувств, оно по своей природе обладает большим чувственным воздействием, чем другие искусства.

Богатство и гибкость формы киноискусства не имеют границ. Оно соединяет самые богатые и самые сложные сочетания зрительных образов с самыми богатыми и самыми сложными звуковыми комбинациями. Его ритмические возможности бесконечны и почти еще не использованы. Его язык при всей

своей зависимости и от форм и от рамок драматического рассказа — самый богатый и самый свободный.

Среди искусств, известных во все периоды цивилизации, кино, кроме других своих бесчисленных даров, располагает также и самой широкой, самой разнообразной, самой постоянной аудиторией. Оно не знает границ, а часто и языков. Словом, кажется, что здесь соединились все условия для создания орудия культуры самого гибкого, самого сильного, для создания искусства самого богатого и полнокровного.

Как я сказал, все условия сложились, чтобы кино стало великим искусством, вероятно, специфическим именно для современного исторического периода. В действительности обстоятельства таковы, что кинофильм превращается в товар, который производят, продают и потребляют как обычный продукт, подчиненный привычным правилам, управляющим производством, обращением и продажей товаров ради прибыли в таком мире, как наш.

Существование для фильма определенной «кlientуры», необходимость приспособляться к ее требованиям служат первым доказательством того утверждения, что фильм

при современном состоянии кино не что иное, как товар широкого потребления.

Могут сказать, что многие, быть может, даже все искусства зависят от их клиентуры, архитектура, например, существует и развивается лишь в зависимости от открыто выраженного социального заказа. Благородство греческих храмов, романских церквей, соборов, восточных храмов несколько не пострадало от характера заказов, предопределенного социальным состоянием эпохи.

Форма и содержание главных произведений живописи и скульптуры — идет ли речь об египетских колоссах или греческой скульптуре, о средневековой миниатюре или произведениях, заказанных меценатами итальянского Возрождения, или о придворной живописи XVIII века — явно зависят от «потребителя», но это не нанесло ущерба их значению в мировой культуре.

Итак, в киноискусстве с особенной силой выражается с одной стороны постоянная связь между формой и содержанием, с другой стороны между фильмом как произведением искусства и конкретными возможностями распространения этого искусства. Насколько мне известно, эту проблему специалисты по эстетике до настоящего времени решительно отказывались изучать.

— Я попытаюсь здесь выяснить, какое влияние оказывает существующая у нас экономическая система на художественное самовыражение и саморазвитие в киноискусстве.

Обстоятельства, при которых в настоящее время создается фильм, таковы, что становится почти невозможным изменить порядок, управляющий производством фильмов-товаров... Противоречия, внутренние слабости, технические, финансовые, коммерческие недостатки нашей системы обнаруживаются с огромной силой. Вопрос о будущем французского кино стоит в совершенно конкретном экономическом плане.

Вот здесь-то и обнаруживается, что главная проблема художественного творчества в кино — это проблема экономическая, которая определяет в конечном счете все другие проблемы.

Говорят (от этом свидетельствуют весьма убедительные примеры), что принуждение, божественное принуждение всегда было в области художественного творчества необходимым стимулом. Я хорошо понимаю, что железные правила, определяющие ф у-

г у, возбуждали у Баха несравненное творческое мужество, что правила александрийского стиха скорее вдохновляли, чем обескураживали Расина, что Поль Валери с воодушевлением искал сладостных цепей. Но тот род принуждения, который с железной необходимостью превращает произведение искусства в товар, обладает, мне кажется, иной природой, глубоко пагубной для внутреннего содержания самого произведения искусства.

Видеть в произведении киноискусства лишь возможность получения прибыли, придавая фильму в этих целях характер товара широкого потребления, — разве это не значит ставить проблему с ног на голову?

Но может ли стать решением проблемы возможность избежать этой системы? Мне говорят, что многие значительные произведения мировой литературы были созданы для узкого круга (*harry few* Стендаля) и что лишь благодаря этому они нашли более широкое распространение.

Но кино, так же как и архитектура, по самой своей природе не может иметь ограниченной аудитории. Список же экспериментальных фильмов невелик.

Значение кино — и тем самым его ответственность — состоит в том, чтобы быть глашатаям своего времени и брать на себя великую обязанность удовлетворять широкие массы зрителей, для которых оно в большинстве случаев является единственной культурной пищей. Эту ответственность можно завоевать лишь ценой непрерывной борьбы. Кино не сможет стать средством культуры, если оно не будет отвечать на запросы своего времени, если оно не станет бороться за действительное отражение проблем, конфликтов, человеческих характеров своего времени.

Божать от своего времени — это такая же иллюзия, как, разрушив песочные часы, представить себе, что время остановлено.

Понять и раскрыть реальные социальные отношения своего времени, обнажить внутренние противоречия предначертанных или привычных образов жизни — вот отправной пункт для тех, кто завтра должен будет давать отчет об эпохе, зрелость которой уже наступает. Действительный, реальный мир окружает нас и требует от нас лучшее, что есть в нас самих. Будет ли это лучшее достаточно хорошим? Вот о чем нам следует позаботиться.



БОЛГАРИЯ

На ежегодно проходящей Неделе болгарского научно-популярного фильма болгарские зрители имеют возможность увидеть фильмы, созданные в течение года, подвергнуть их критической оценке. В нынешнем году на Неделе было показано 27 научно-популярных фильмов, 8 периодических выпусков (журналы «Наука и техника» и «Сельскохозяйственные новости»), 25 учебных фильмов, а также 12 фильмов по специальным заказам.

Из фильмов,шедших в течение Недели на экранах Болгарии, наиболее интересными были: «Интервью» — кинобеседа врача о болезнях, передающихся человеку от животных, «Лечебные свойства крови»; научно-публицистический фильм «Протест перодившихся» — о пагубном влиянии радиации на человеческий организм, фильм, который поднимает голос протеста против испытаний ядерного оружия.



В Варне — крупнейшем курортном центре Болгарии состоялся Третий фестиваль болгарских фильмов. Главный приз фестиваля — «Золотую розу» —

решено было не присуждать в этом году ни одному из художественных фильмов. Первая премия присуждена фильму «Табак» («Конец Никотианы»), вторая — картина «Капитан», «Золотой зуб» и «Смерти нет». Лучшим мультипликационным фильмом признан «Грохотвод». «Золотой роза» в категории документальных фильмов удостоен полнометражный документальный фильм о победе национально-освободительной борьбы алжирского народа «Праздник надежды». Как лучшие болгарские актеры года отмечены Георгии Георгиев и Невена Кюканова — обладатели главных ролей в картинах «Золотой зуб» и «Табак».

ЗАКРЫТЫЕ ДВЕРИ НА УОРДУР СТРИТ

Сокращенный перевод статьи Джексона Джиллиот из английской газеты «Обсервер»

Молодой кинематографист стоит перед весьма обескураживающей перспективой. Не в пример молодому писателю, который в состоянии продать свою первую книгу, не выходя из пределы стоимости бумаги, он не может соперничать в своем искусстве, не заложив вперед нештаны.

Даустиш у нас появилось хорошая идея короткометражного фильма, обычно с этого начинают молодые режиссеры. Если выи можете вам получить субсидию экспериментального фонда Британского кинематографиста, но у вас значительно больше шансов собрать в собственных или хорошую коллекцию блох от старого цитатника шерх и вниз по Уордур стрит* с одной стороны, это не так уж плохо, так как вы перестанете раздражать грохот брошенной телефонной трубки в ответ на ваши просьбы о помощи; но с другой стороны, столь серьезный недостаток органа слуха сделает вас весьма подозрительным ко всему, что принято обозначать словом «сенсационное», «бессмертное», «высокохудожественное». То есть к тем словам, которые употреблялись в свое время, дабы похоронить любую малую идею в области искусства. «Сюда приходят даже цветы», — в ужасом прошептал мне один из чиновников. Это был тот самый законодатель шума, который только что характеризовал фильм «Будом в Гоморре» как «очень милый и глубоко нравственный фильм на сексуальную тему».

В конце концов вы потратите свои собственные средства или начнете снимать рекламные ролики и ставить свой фильм на деньги, заработанные таким способом. Но даже если вы сделаете хороший фильм, а это, как известно, не так просто, даже если его купит прокатная компания или кинотеатры типа «Академии»,

* Уордур стрит — улица в Лондоне, где помещаются кинотворы крупнейших кинокорпораций.

«Бармен» или «Кинго», это совсем не значит, что вы оправдаете расходы по картине. У вас есть еще одна проблема: деньги только в том случае, если картину купит одна из двух главных британских корпораций, а имен о «Ранк» или «ой Би Си».

«Ранк» и «ой Би Си» сами выпускают программы короткометражных фильмов и вполне естественно, что они пытаются продать их на экран в первую очередь. Но даже если есть возможность выставить в прокат что-нибудь новое, хозяева прокатных корпораций, идя от себя к этому приблизительно так же как тот судья, который гоним мальчику за серьезному поведением изнемеренный тонет. Что у того, конечно, были шансы на знакомство более приятное... если бы он танцевал медленный фокстрот.

Режиссеру Франкезу Мегани, который потратил тысячу фунтов собственных денег на постановку двухчасовки «Еще только ры», остроумной сатирической комедии о лондонском бездельнике, руководители компании «Ранк» заявили, что они не могут позволить, чтобы в их кинотеатре с экранов прозвучало изображение «рыбная корзина». Для зрителей, присутствующих на камчатной прозе киножурнала «Ранк», подобный фильм может быть, и прозвучит несколько неожиданно, но для миллионов других людей английская речь достаточно интуитивно и выразительно.

Пока есть только слабые проблески надежды, что положение улучшится, а мы должны сделать все возможное, чтобы помочь молодым режиссерам. Мы должны организовать действенную систему поощрений молодым талантливым режиссерам. Это важно не только для них; это важно для всего нашего кинематографа, потому что только в этом случае он перестанет быть искусством стариков, и это очень важно для зрителя.

ДАНИЯ

Около пятидесяти тысяч датчан подписали петицию, в которой требовали прекращения съемок фильма о Кристиане Килер — одной из главных «героинь» скандала, приведшего к отставке английского военного министра Профьюма.

Съемки фильма ведутся на киностудии «Новарис-фильм» близ Копенгагена. Главную роль должна была исполнить сама Килер, однако после самоубийства дра Уорда ей пришлось отказаться от участия в фильме. Тогда ее пригласили в Данию в качестве консультанта фильма, но выехать из Англии она не смогла, так как привлечена к судебной ответственности. В ритм Килер снялась актриса-артистка Нэнси Фоксбургем. Продюсер фильма американец Джон Нентс время от времени приезжает из Дании в Лондон, чтобы присутствовать на судебных заседаниях, на которых проводится перед судом Килер. В связи с петицией министр юстиции Дании заявил, что правительство ослышено всякой архаичной возможности запретить съемки фильма. Недавно фильм вышел на экраны.

ИТАЛИЯ

Фильм «Сдранная кожа», поставленный молодым режиссером Джузеппе Фина, вышел на экраны около года назад. Однако прокатные организации до сих пор саботируют его показ в Риме и многих других городах Италии. В фильме рассказывается истинная история италианского рабочего — одного из многих тысяч, вынужденного терять по нескольку часов в

СОВЕЩАНИЯ КИНОКРИТИКОВ

В курортном городке Поррета-Терме состоялась ежегодно устраиваемая прогрессивными итальянскими кинематографистами международная выставка свободного кино.

На фестивале были показаны произведения передового итальянского и мирового киноискусства, еще не знакомые критике. Однако главное внимание кинокритиков и киноведов привлекал конгресс, на повестке дня которого стоял вопрос: «Критика и кино сегодня».

С основными докладами на конгрессе выступили критики Томмазо Кьяретти («Кинокритика между культурной проминентностью и политической организацией общества») и Джузеппе Феррара — автор персидской у нас книги «Новое итальянское кино» («Пути развития кинопублицистики»).

Доклад «Реализм, декадентство и авангардизм в современном кино» сделал редактор журнала «Чинема нуова» Гуидо Аристарко. Кинокритик Пино Бальделли просто возражал против выдвинутой Аристарко задачи современного итальянского кино: «переход от неореализма к реализму».

В ходе прений по трем докладам выступило много кинематографистов — критики, режиссеры, журналисты. Учитывая известный разрыв, наметившийся между прогрессивной кинокритикой в ежедневной и еженедельной печати, с одной стороны, и критикой в столетиях специализированных журналах, с другой, а также и между семью этими журналами, учрежден комитет по координации и наметен ряд конкретных мероприятий по развитию кинокритики.

Другое совещание критиков происходило в городке Грульяско (Пьемонт). Теоретический журнал компартии «Ринашиста» публикует отчет кинокритика Мино Арджентьери об этой конференции, на которой обсуждался вопрос «Современные тенденции итальянского антифашистского кино». Конференция была созвана в связи с двадцатилетием освобождения Италии от фашизма, но носила, как отмечает Арджентьери, не юбилейно-парадный, а строго деловой, критический характер. В ней участвовали люди различных политических взглядов — коммунисты, социалисты, католики, выступали кинокритики, документалисты, бывшие партизаны.

Выступавшие, отмечая, что антифашистские и антивоенные произведения, вызывающие бешеную ярость у бюрократических реваншистов, составляют ныне значительную часть итальянской кинопродукции, вместе с тем указывали, что большинство этих картин не достигает по четкости и силе воздействия уровня первых произведений неореализма, таких, как «Рим — открытый город» Росселини и «Солнце еще восходит» Вергано. Счастливые исключения среди новых фильмов, как отмечали ораторы, составляют лишь немногие произведения, такие, как «Долгая ночь 1943 года» Ванчини, — наиболее верно и глубоко передающие дух и идеи итальянского Сопротивления.

день, добираться на работу, и эта новоявленная раба пригородного шоссе. Разоблачая так называемое «экономическое чудо», создатели фильма показывают, что даже в Милане — самом центре промышленно развитого Севера Италии — рабочий, протестующий против плохой работы городского транспорта, может попасть в тюрьму, а если он возглавит забастовку у себя на заводе, то и лишится места. Когда же, став безработным, герой фильма пытается поступить привратником к богатому домовладельцу, ему это не удается, так как приходский священник считает его неблагонадежным — отца этого рабочего хоронили без религиозного обряда...

В журнале «Вне новов» Антонио Тромбадари пишет:

«Несколько я знаю, это первое приращение итальянского кино, в котором — вслед за фильмом «Рокко и его братья», показавшим в разрезе жизнь рабочей семьи, — раскрыта глубокая связь между наемным трудом, эксплуатацией и социальными условиями жизни рабочего с его реальной культурой, его духовным ростом, личными чувствами, его семейными и любовными отношениями».

Тромбадари отмечает, что этот остросоциальный фильм проникнут поэзией, тонким психологизмом.

Недвигно фильм был удостоен премии, присужденной ему прогрессивной римской культурной ассоциацией «Театро Альтеме». В мотивировке присуждения премии говорится: «За образцовую зрелость и зрелость языка, за глубокое чувство достоинства мира трудящихся, за правдивость и показе любовных отношений между героями».

Микеланджело Антониони, вынужденный вновь и вновь откладывать начало работы над своим новым фильмом «Красная пустыня», из-за того что не находит продюсеров, согласных финансировать его съемки, опубликовал в журнале «Чинема нуова» сюжет (краткий литературный сценарий) давно задуманного им фильма «Макарони», написанный вместе со сценаристом Тоинико Гуэрра. В изложении сюжета рассказывается о страданиях итальянских солдат в гитлеровских концлагерях и о том последнем периоде войны, когда весной 1945 года в Германии царил хаос и разруха.

Перед тем как писать изложение сюжета фильма, Антониони и Гуэрра проделали большую работу, собирая материалы и опрашивая десятки итальянцев — бывших фронтовиков и военнопленных.

В Риме идут съемки нового фильма Витторнио Де Сики «Вчера, сегодня, завтра». Фильм состоит из трех эпизодов. Главную женскую роль в каждом из них играет София Лорен.

Сценарий первого эпизода написан Чезаре Даваттини. Действие его происходит в Риме. Это история девушки, которая в поисках заработка посещает дома свиданий, куда ее вызывают по телефону богатые клиенты. Второй эпизод написал Эдуардо Де Филиппо: действие его происходит в Неаполе. Это патетически-комический рассказ о торговке контрабандными сигаретами, которая вынуждена, чтобы ее не арестовали, одного за другим рожать детей. О третьем эпизоде пока известно только, что местом его действия будет Милан.

В фильме снимается также Марчелло Мастоияни.

«Чудовища» — так называется новый фильм режиссера Дино Ризи, снимающийся в Риме. В нем, как и в другом фильме Ризи — «Поход на Рим», главные роли также играет «дуэт» Витторнио Гассман — Уго Тоньяцци. На этот раз Гассман играет роль знаменитого боксера, а Тоньяцци — его тренера.

ПОЛЬША

На экраны страны вышел новый фильм «Пассажиры». Это посмертное произведение выдающегося режиссера Анджея Мунка, погибшего два года назад в автомобильной катастрофе во время съемок этого фильма.

Над завершением посмертного произведения Мунка работали режиссер Витольд Лесевич, писатель Виктор Воровицкий, написавший докторский текст, и другие.

Польская печать дает высокую оценку фильму, подчеркивая его гуманистическую направленность и выдающиеся художественные достоинства.

«Пассажиры»



Режиссер Ля Руткевич снимает на Балтийском побережье кинокомедию «Влюбленные среди нас» по сценарию Аиджея Мандалавана. В главных ролях студенты Высшей театральной школы в Кракове Кжиштоф Кальчинский и Магдалена Зявадека.

РУМЫНИЯ

Бухарестская студия имени Александру Сахия из года в год увеличивает выпуск документальных, научно-популярных и учебных фильмов.

На Эдинбургском международном кинофестивале румынский документальный фильм «4000 студень и небо» — о работе стран-теплой новой электростанции был удостоен почетного диплома юности.

Среди новых работ студии документальные картины «Завод», «Понесу трудятся люди», «Карпские пики», научно-популярные об использовании радиоактивных изотопов в медицине, об ультразвуке и другие.

Выпускает студии и небольшие художественные, так называемые «копипательные» фильмы для детей.

США

Мирная печать приносит все новые сообщения об участии американских кинематографистов в движении против расовой дискриминации в Соединенных Штатах.

В защиту прав негритянского населения активно выступают актеры Марлон Брандо, Пол Ньюмен, Антон Франкоза. На массовом негритянском митинге в Гаддене (Алабама) они заявили, что

сделают все от них зависящее, чтобы содействовать успешному проведению кампании против расовой сегрегации.

Брандо сказал:

«Я уверен, что пройдет не так много времени, и наконец поймут, что избиения и преследования негров не приведут никакого результата... Кампания в защиту гражданских прав подобна огромной волне, которая готова охватить всю страну, и мы хотим участвовать в этой кампании».

В походе негров и белых на Вашингтон, в митингах протеста и других выступлениях против дискриминации негритянского населения приняли участие и многие другие кинематографисты, в частности Гарри Беллафонте, Керк Дуглас, Джуди Гарланд, Стю Максуин, Сидней Пуэты, Сьюзен Страсберг, Джон Вудворд, Джо-зеф Манкенич, Берт Ланкастер, Эл Уоллс.

Вновь снимается в кино одна из знаменитых звезд «великого немого» Пола Негри. Она участвует в фильме «Лунные прыжки», который ставит на своей студии Уолт Дисней.

Начиная с нынешнего года в Нью-Йорке будут ежегодно проводиться кинофестивали, на которых будут демонстрироваться преимущественно иностранные фильмы, еще не знакомые американским любителям кино и не представляющие для проката в Соединенных Штатах.

На этом кинофестивале нет ни премий, ни жюри. Специальная комиссия отбирает для показа ежегодно десять лучших новых фильмов года; на «исторической» части фестиваля демонстрируются десять фильмов из числа классических произведений мирового кинематографического искусства.

ФРГ

Известный испанский режиссер Ладислао Вайда работает в Западной Германии над новой кинохроникой «Барона Мюнхгаузена» сценарий Эриха Кёстнера. Кроме того, Эрих Кёстнер готовит для Уолта Диснея сценарий по своей книге «Эмиль и детективы», впервые экранизированной режиссером Лампрехтом в 1931 году.

Режиссер Альфред Вейдман приступил к работе над экранизацией повести Стефана Цвейга «Двадцать четыре часа из жизни женщины». Главную роль исполнит Мария Шелл.

ФРАНЦИЯ

История венецианского путешественника Марио Поло послужила основой сценария, по которому Кристиан-Жак начал снимать фильм с Аленом Делоном в главной роли. Съёмки эти были прерваны по финансовым соображениям. Теперь продюсер Рауль Леви поручил снимать картину «Марко Поло» режиссеру Жюли де ла Пательеру. Диплоти драматурга Жана Ануя. Роль Марио Поло поручена немецкому актеру Хорсту Вухгалцу. Фране Ньюмен будет играть восточную принцессу, а Энтони Куин — хана. В картине также сняты Робер Оссейн, Пьер Бриссер, Бернар Блане, Витторно Де Сика.

Жан Габен снимается в фильме «Господин» (режиссер Ле Шануа). Он играет роль человека, который из-за одной любовной истории становится намердингом ботача. Габен заявил корреспонденту французского радио и телевидения, что по окончании работы над этой ролью он намерен окончательно оставить кинематограф.

Польская кинематография в недалеком прошлом добилась больших успехов, обращаясь к темам, связанным с периодом войны, оккупации, с первыми годами существования нового строя. В начале 60-х годов эта проблематика была почти исчерпана, и перед творческими работниками встала необходимость заниматься более близкими к сегодняшнему дню проблемами.

Однако современность представляла какой-то бледной, фильмы

не давали возможности для дискуссий, не затрагивали жизненно важных вопросов. И вот тогда-то появился термин «стабилизация», которым зачастую прикрывались от упреков в том, что художественная кинематография, в отличие от документальной, не поспевает ни за потребностями зрителя, ни за большими социальными переживаниями, влекущими за собой перемены в сознании, обычаях, психике людей. А жизнь, как известно, не стоит на месте, и каждый день приносит новые, далеко идущие изменения. Постановщики фильмов и сценаристы не были подготовлены к их показу.

В последние годы шла борьба за обращение к современным темам. Были поставлены за последние три года фильмы так или иначе вращающиеся вокруг современных вопросов; среди них были и комедии, и сенсационно-криминальные драмы, и психологические картины, и публицистические фильмы, и фильмы для детей, молодежи.

Но, просмотревшие ближе к этим фильмам, к сфере их действия и темам, убеждались, что гордиться пока нечем. Так, из 28 картин 1962 года интересных, общественно-значимых, с высоким художественным уровнем было только две-три.

Это прежде всего фильм Станислава Ружевича «Голос с того света», о котором уже упоминалось на страницах «Искусства кино», а также комедия «Едут гости, едут». Можно еще добавить «Встречу» и «Сказки» Яна Рыбковского. Значительно более интересные результаты дала военная тематика. И хотя современность преобладала на экра-

не, это была в общем, если не считать названные фильмы, только видимость.

Самый интересный фильм нынешнего года — «Как быть любимой» Войцеха Ласа. Этот фильм, как известно, получил первую премию на Международном фестивале в Сан-Франциско. Несмотря на сильные эмоциональные связи с современностью, он базируется на тематике прошлого «Черные крылья» Петельских обогащают немногочисленный до настоящего времени ряд картин на историко-революционную тему. О событиях прошлого рассказывает и «Шорванный мост» Пассандорфера. Итак, остается только удивлять патристическая комедия «Гангстеры и филантропы» художественный дебют известных документалистов Гофмана и Скужвекити и современная тригикомедия «Нх обычный день» режиссерский дебют сценариста Сибора-Рыбковского. Хороня, конечно, что творческие работники с такой охотой обратились к съемке развлекательных фильмов, таких, как комедия «Девочка» Леонирда Бучковского или сенсационно-криминальная драма «Преступник и девушка» Януша Пасфетера. Отрицает в этих фильмах отсутствие заботы о подлинно динамичной форме, об интересном содержании, которое языком кино можно великолепно донести до зрителя.

Действительно новое, что рождается сейчас в польской кинематографии, это фильмы о современной деревне. А ведь совсем недавно творческие работники утверждали, что никого эти проблемы не интересуют — ни жителей городов, ни, тем бо-

Мария Виховник и Бригидза Поенка
в фильме «Гангстеры и филантропы» (режиссеры Лас и Пасфетер)



лее, жителей деревни, которые, дескать, охотно смотрят только те фильмы, действие которых происходит в городе потому что для них это экзотика.

Фильм «Здесь мой дом» молодого режиссера Юзана Дзедзины был с интересом принят публикой, особенно в среде деревенских зрителей. С помощью редакции журнала «Экран» в различных частях Польши прошли обсуждения этого фильма. Нужно было видеть, как крестьяне обсуждали проблемы, затронутые в фильме, как сравнивали их с действительными условиями жизни деревни. Дзедзина, несмотря на все упреки, которые можно предъявить к его фильму, добился успеха. Но его стопам идут недавний документалист Анджей Лавицкий, снявший фильм «Приданое» по сценарию Ежи Поминовского, Збигнiew Кухминский, который перенес на экран повесть писателя Нортона «Милитария женитьба», и, наконец, Владимире Хуц, экранизирующий рассказ Навиженкича «Роза». Этот фильм будет называться «Почти новый костюм». Можно уже сегодня утверждать, что массовый интерес к современной деревне и ее проблемам означает собой рождение нового серьезного течения в польской художественной кинематографии. И что характерно, его создают молодые мастера.

Из фильмов на современную тему следует еще назвать «Милчине» Казимежа Куца.

Еще одно оптимистическое предзнаменование засидевшиеся в Варшаве литераторы выехали по инициативе партии и своего творческого союза на периферию. Будем надеяться, что их контакты с жизнью помогут им добиться успехов в овладении современной тематикой в литературе и в кино.

Мечислав ВЛАСЕК

На правах



«Расследователи и филантропы»
(режиссеры Ежи Гофман и Эдвард Скужевский)



Берта Тышкевич и Анджей Лавицкий в фильме «Действительно вчера» (режиссер Анджей Рыбковский)

«Здесь мой дом»
(режиссер Юзан Дзедзина)



В. ПЕЛЛЬ

Для кинолюбителей

Мет десять-двенадцать тому назад в фотомагазинах появились диковинные черные ящички с объективом — это были 16-мм киностъемочные камеры 16 С 1. Нельзя сказать, что они сразу же завоевали сердца фотолюбителей. Камеры были относительно дороги, нелегко было приобрести кинолентку, не была любительских кинопроекторов. Вероятно, неправильно было начинать с 16-мм кинематографии, которая оказалась мало доступной для массы любителей.

Спустя пять лет отнюдь механическая промышленность начала выпуск недорогих 8-мм киностъемочных камер. Появились камеры «Кварц», «Спорт», «Турист», «Кама», потом «Нева», «Кварц 2», «Спорт 2», «Экран». Было импортировано из стран народной демократии несколько типов 8-мм аппаратов, таких, как «Ах 8», «Лентака», «Адмирал». Была выпущена и новая 16-мм камера «16-С-2 Нева». Родившись многотысячная армия кинолюбителей, стали появляться любительские киностудии, кружки, группы.

Процесс этот нельзя считать случайным, он результат небывалого развития советской профессиональной кинематографии, широкого распространения любительской фотографии, роста культуры советских людей. Важно и то, что в нашей стране стоимость всех атрибутов кинолюбителя (камера, проектор, пленка и ее обработка) почти не превышает расходов любителя фотографии.

Автору этих строк довелось побывать во многих странах Европы. Нигде он не видел такого количества людей с фотоаппаратами и киностъемочными камерами, как в Москве, Ленинграде, Киеве, Риге, на советских курортах, туристских тропах, в деревнях и поселках. Фото- и особенно кинолюбителям за рубежом может быть только хорошо обеспеченный человек — пленка и аппаратура за границей стоят в четыре-пять раз дороже, чем в Советском Союзе.

Любитель купил киностъемочную камеру. Внимательно изучив инструкцию, правильно зарядив

камеру, более или менее верно определив экспозицию, он начинает снимать. Но уже при первом просмотре своего материала кинолюбитель убеждается в том, что снимать кинофильмы не так просто, как он думал раньше. Кадры на экране оказываются не связанными друг с другом, действие протекает то чрезмерно замедленно и скучно, то, наоборот, события скачут со страшной быстротой, отсутствуют отдельные элементы так последовательно развивавшегося эпизода, персонажи одной и той же сцены то выглядят на экране хорошо освещенными, то представляются черными силуэтами, почти всегда в первом фильме любителя нет крупных планов людей — фильм представляет собой набор общих и дальних планов, особенно если он снят во время путешествия, люди ведут себя на экране неестественно — они позируют. Обильные панорамы на экране дергаются, камера, панорамируя, неоднократно «возвращается» к недостаточно, но милому любителя, показанному участку. Одним словом, фильм не получился. Однако многое из того, что автор показал друзьям, вызвало у них интерес, понравилось. Движение — основа кинематографа — стало в год первой работы кинолюбителя чем-то гораздо более содержательным и интересным, чем те фотографии, которые он раньше делал.

В книжном магазине ему повезло — он сумел купить все книжки для кинолюбителей, которые вышли в Советском Союзе за последние годы (это может быть только во сне спрос на эту литературу так велик, что книжки не залеживаются в магазинах больше четырех-пяти дней, и обычный, не выдуманный нами любитель может найти ранее выпущенные книжки только разве в киоске «Союзпечать» на каком-нибудь глухом полуострове).

Прочитав аннотации книг, предназначенные для работников книжных магазинов, наш любитель так и не смог понять, на какой круг читателей каждая из книг рассчитана. Перебрав книжки, любитель увидел, что в некоторых из них — например, в книгах «Как самому снять и показать кинофильм»

Н. Кудряшова («Искусство», 1962, 3-е издание), «Азбука кинолюбителя» В. Равкова и В. Пекелиса (Профиздат, 1961), сборник «Самодельное кино» («Библиотечка сельского клубного работника», «Советская Россия», 1962) — авторы изложили практически все вопросы, связанные со съемкой и показом любительских кинофильмов. В других книжках, в подавляющем большинстве выпущенных издательством «Искусство» в серии «Библиотека кинолюбителя», авторы подробно рассматривают какую-либо одну из сторон деятельности кинолюбителей — процессы съемки, монтажа, показа фильмов, рассказывают о съемочной аппаратуре, о специальных видах киносъемки, о комбинированных съемках, о том, как делать сценарий, работать с актерами и др. Большинство из этих последних книг рассчитано на весьма подготовленных читателей или на начинающих любителей, участвующих в работе групп, кружков и любительских киностудий, в которых проводится систематическое обучение силами квалифицированных руководителей.

Первые три книжки особенно нужны тому, кто впервые в жизни взял в руки экспленируемую киносъемочную камеру.

Книга «Азбука кинолюбителя» написана доходчиво, легко читается и снабжена хорошими иллюстрациями. Однако, к сожалению, авторы иногда допускают живое изложение некритическим пересказом инструкций по различным типам любительских киносъемочных камер и кинопроекторов, наряду с популярным изложением приемов простейшей киносъемки, авторы внезапно начинают рассказывать о довольно сложных комбинированных съемках, в большинстве случаев практически невыполнимых с той съемочной аппаратурой, которая описана в книге, даже для квалифицированных кинолюбителей; приведен список химических товарно-ведческого характера, причем в него включены такие вещества, которые в рекомендуемые авторами реагенты не входят, и прочее.

Огорчает большое количество ошибок, допущенных авторами при описании вопросов техники и технологии. О некоторых из них стоит упомянуть. Авторы неверно объясняют основы цветного кино, давая неправильное определение понятия дополнительного цвета, показывая в спектре пурпурные лучи, путаясь в рассказе о цветах негативного изображения. При описании съемочных камер для одних и тех же объективов приводятся различные значения глубины резко изображаемого пространства, позаимствованные из заводских инструкций к этим камерам. Неправильно описан процесс съемки рисованных мультипликаций.

Тем не менее, повторяем, книга начинающему кинолюбителю нужна и полезна.

Книга Н. Кудряшова «Как самому снять и показать кинофильм» для начинающего кинолюбителя трудновата. Автор, один из ведущих специалистов по киотехнике, затрагивает в своей работе много таких вопросов, которые могут быть понятны только посвященным. К тому же эти сложные вопросы изложены так, что они ни в какой степени не отвечают на вопрос «как», поставленный автором в названии книги, это скорее энциклопедическая информация. К сожалению, книга также не свободна от технических ошибок. Но, несмотря на перечисленные недостатки, ее следует в целом оценить высоко — она несомненно познавательно интересна и полезна.

Сборник «Самодельное кино» охватывает все элементы деятельности кинолюбителей (за исключением проекции фильмов) и поэтому может быть отнесен к группе книг универсального типа. В этом сборнике, предназначенном для сельских клубов, авторы ориентированы не на индивидуального любителя, а на самодеятельные коллективы. Читатель находит здесь интересные материалы по выбору тематики и жанров фильмов, по методике составления сценариев, по технике работы оператора, по режиссуре и монтажу и даже по работе с актерами. Особенно ценной является статья В. Посашкова «Самодельные киностудии», в которой автор дает читателям очень полезные советы по организации кинолюбительских коллективов. К сожалению, здесь, как, впрочем, и в остальных статьях сборника, специфика сельского клуба не отражена — все материалы носят резко выраженный «городской» характер.

«Библиотека кинолюбителя», выпуск которой был издан издательством «Искусство» еще в 1959 году, делится на книги двух типов — книги посвященные в основном вопросам техники, и книги, описывающие творческую сторону деятельности кинолюбителей. Издательство сделало попытку охватить практически все вопросы кинолюбительства и привлечь к написанию книг весьма квалифицированных специалистов профессиональной киноматографии, включая профессоров и преподавателей ВГИКа.

Автор настоящей статьи не может считать себя непреклонным судьей, раздающим оценки работы авторов многочисленных книг «Библиотеки». Однако некоторые соображения по поводу этих книг, вероятно, могли бы оказаться полезными.

Книги можно разделить на две группы книг, авторы которых хорошо представляют себе и учитывают реальные технические возможности любительской аппаратуры, ассортимент пленок, оптики, вспомогательного оборудования и бюджет времени кинолюбителя, и книги, авторы которых оказываются как бы вне времени и пространства — они ни

пут в своих книгах о таких методах и приемах, о таких процессах, которые доступны только профессиональным студиям, оснащенным совершенной аппаратурой, имеющим плановое финансирование и снабжение и обладающим штатом высококвалифицированных специалистов.

Не следует думать, что все книжки «Библиотеки кинолюбителя» должны быть рассчитаны на начинающего и должны трактовать только элементарные вопросы, отнюдь нет. Литература такого рода нужна и опытным любителям, и членам кинолюбительских коллективов, и руководителям этих коллективов. Поэтому совершенно закономерным является выпуск таких книг, как «Операторское мастерство» Л. Косматова*. Нужна и книжка П. Нисского «Специальные виды киносъемки». Она интересна для кинолюбителей довольно высокой квалификации, которые стремятся использовать кино в своей научной, исследовательской и экспериментальной работе. В ней изложены основные методы, которые реально могут быть выполнены в основном в лабораторных условиях. Отметим, однако, что книга написана верным и трезвым отдельными техническими и терминологическими неточностями.

Очень полезны как начинающему, так и многоопытному кинолюбителю книжки Л. Кулешова, Н. Крючечникова и Р. Ильина.

Книга Л. Кулешова «Кадр и монтаж», выпущенная в 1961 году, успела стать библиографической редкостью. Эта книга в прекрасной общедоступной форме рассказывает о композиции кинокадра, о кинематографических планах и о монтаже фильма. Довольно трудные вопросы освещены автором популярно, но достаточно точно. Уже эта первая книга показывает, что лучшие популярные книги должны писать настоящие ученые, которые только и могут добиться успеха в этом трудном жанре. Единственный упрек может быть брошен автору в отношении чрезмерной детализации планов съемки. В 1962 году в одном томике вышли вторая и третья работы того же автора «Первые киносъемки» и «Работа с актером». Первая из них на ряде примеров исчерпывающе рассматривает принципы монтажной съемки, правила и приемы монтажа сцен и фильма в целом. Излагая материал, автор не останавливается на повторении тривиальных истин — он четко описывает восемь основных монтажных правил и весьма наглядно связывает процесс съемки с процессом монтажа, показывая их неразрывность. Этот раздел работы трудно переоценить — его изучение полезно не только режиссеру-кинолюбителю, работающему в любительской киностудии, но и на-

чинающему кинолюбителю, делающему первые шаги на поприще киносъемки.

Второй раздел томика, то есть книга третья, посвященная работе с актером, не менее интересна, но, на мой взгляд, почти лишена практического смысла: вероятно, не более десятка любительских киностудий в СССР способны начать попытки более или менее успешной съемки игровых фильмов. То, что нам удалось видеть до сих пор на экране, страдает резко выраженным недостатком профессионализма, что связано главным образом не с недостатком знаний у режиссера-кинолюбителя, а с полным отсутствием школы у исполнителей. Бряд ли даже отлично написанная работа Л. Кулешова сможет восполнить этот недостаток. Слишком трудно требовать от занятых на производстве или в учебном заведении молодых людей многочасовой работы над сценарием, образом, над каждой сценой. А ведь без такой работы создание игрового фильма, лишнего калейдоскопа, фальши, совершенно невозможно.

Высокой оценки заслуживает книга Н. Крючечникова «Выразительные средства фильма». Эта книга, предназначенная для опытных кинолюбителей, основанных на любительской съемке, и для членов кинолюбительских коллективов, выискала отличия как по содержанию, так и по форме. Автор выбрал и проанализировал наиболее существенные элементы процесса киносъемки фильма и в простой и ясной форме дал практические рекомендации, следуя которым кинолюбитель сможет избежать большого количества весьма типичных ошибок. В отличие от некоторых других авторов Н. Крючечников не впадает в назидательный академизм, а пишет только о том, что кинолюбители практически могут выполнить с теми техническими средствами, которые у них имеются. Вместе с тем автор, популярно излагая весьма важные вопросы, нигде их не вульгаризирует, что является очень привлекательным. Книга не свободна от отдельных мелких недостатков, главным образом в технической терминологии, укомплектовать которые не имеет смысла.

Хронологически одной из первых вышла книга Р. Ильина «Техника съемки фильма», эта книга рассчитана на подготовленного читателя и весьма подробно рассматривает вопросы работы оператора-кинолюбителя со светом как в помещении, так и на натуре. Автор вложил в книгу свой богатый опыт преподавательской работы, поэтому, как показывает практика, она является весьма ценным пособием для опытных кинолюбителей и для руководителей кинолюбительских коллективов.

Из книг, предназначенных начинающим любителям, можно упомянуть о некоторых. Книга В. Ушагиной «Кинопрогулки» написана несколько суховатым. Этого недостатка можно было бы избежать, если

* Разбору книги Л. Косматова посвящена рецензия Л. Дыко, публикуемая в этом номере.

бы автор оживил книгу примерами из жизни любительских коллективов и соответствующими иллюстрациями. Жаль также, что автор не рассказал ни о новых конструкциях любительских кинопроекторов, о синхронизации проектора с магнитофоном, а также не привел описания новых экранов.

Небольшая книжка Е. Бычкова «Киносъёмочная аппаратура» начинается с краткого изложения общих принципов построения киносъёмочной камеры, затем описываются некоторые модели советских и зарубежных камер для 8-мм и 16-мм плёнки. Заключительные главы посвящены краткому изложению правил ухода за аппаратами и способов контроля их работы. К сожалению, в книге встречаются ошибки, недостаточно мотивированные утверждения, описания камер не единообразны и часто сухи перечислительны без сравнительной оценки и каких-либо рекомендаций читателям.

Живо написана книга Р. Ильина и Ю. Сидорова «Студия кинолюбителей МГУ», представляющая собой очерк о возникновении, работе и перспективах любительской киностудии МГУ. Анализируя достижения и ошибки студии, авторы сообщают читателю много полезных сведений, которые помогут ему в практической работе, позволят избежать ряда ошибок и облегчат выбор тематики. В отдельных случаях авторы выдают желаемое за действительное: к сожалению, студии МГУ ни тогда, когда писалась книга, ни позднее так и не удалось наладить выпуск киножурналов — одного из основных видов продукции каждой любительской киностудии. Все фильмы студии сняты на 35-мм плёнке, что также не может служить образцом для других кинолюбительских студий. В заключительной части книги приведены программа и учебный план занятий в студии кинолюбителей Московского университета. Эта программа практически повторяет ранее опубликованную этими же авторами программу, напечатанную Профиздатом; она, по нашему мнению, страдает чрезмерной универсальностью и очень трудна как для студийца, так и для рядового преподавателя.

Книги, которые написаны практически без учёта реальной обстановки и возможностей работы кинолюбителей, но так уж много, однако упомянуть о них стоит, хотя бы для того, чтобы авторы и издательства, предпринимая издания новых книг, не повторяли старых ошибок.

Книга Б. Плужникова «Комбинированные киносъёмки», изданная в 1960 году в «Библиотеке кинолюбителя», написана в расчёте на читателя высокой квалификации. Качество изложения материала заслуживает самой положительной оценки, однако, к сожалению, автор не учёл технических

возможностей любительской киноаппаратуры. Большинство описываемых методов комбинированной киносъёмки требует применения киносъёмочных камер с отличным стоянием кадра, с контргрейфами, с возможностью съёмки на обратном ходу, со сквозной наводкой, со счётчиками кадров, то есть таких, какими являются далеко не все профессиональные киносъёмочные камеры для 35-мм плёнки. Книга несомненно познавательна и интересна и может быть рекомендована, но только как учебное пособие для прохождения энциклопедического курса основ киотехники в учебных группах любительских киностудий.

Двойственное впечатление производит небольшая книжка М. Заплатина «С кинокамерой вместо ружья». С одной стороны, автор с поэтическим вдохновением описывает киносъёмку птиц и животных в естественных природных условиях и, вероятно, убедит не одного ружейного охотника в том, что охота с кинокамерой несомненно очень интересна. С другой стороны, поражает полная беспомощность автора при описании вопросов техники любительской киносъёмки. Нет даже попытки рассказать о том, как приспособить длиннофокусный объектив к любительской 8-мм или хотя бы 16-мм камере. Об определении правильной экспозиции автор сообщает только то, что у него «это получается», а у его знакомого любителя «не получается». О том, что следует пользоваться экспонометром, автор не считает нужным даже упомянуть, — неужели он сам работает на глазок? Рекомендации по применению светофильтров весьма неполны и поверхностны. Автор не знает (это в 1962 году!), что в Советском Союзе есть любительская кинокамера с зеркальным obturatorом, которая в той же «Библиотеке кинолюбителя» ещё в 1961 году в книжке Е. Бычкова описана под названием «16-С-2» — эта камера ничуть не уступает тем иностранным моделям, которые автор так настойчиво рекомендует.

Издательство, вероятно, должно было ограничить автора очерковым описанием съёмки, заменяющей охоту, — эта сторона книги автору бесспорно удалась.

Очень интересна книга «Подводная киносъёмка» О. Соколова и В. Ажажа, однако вряд ли она должна была выходить в серии «Библиотека кинолюбителя» — это, по существу, небольшая монография, рассчитанная на специалистов, которые занимаются исследовательской работой под водой. Материалы изложены достаточно точно с привлечением, где это необходимо, математического аппарата. Но описываемые конструкции в большинстве случаев недоступны для самостоятельного изготовления кинолюбителями.

Мы рассмотрели здесь только часть книг для кинолюбителей. Большинство из них заслуживает высокой оценки. Однако нам не удалось увидеть единой издательской политики: как различные издательства, так даже и издательство «Искусство», выпускавшее большинство подобных книг, не делают попыток увязать между собой тематику, содержания и объем выпускаемых книг. В отдельных книгах одни и те же вопросы трактуются весьма различно, иногда диаметрально противоположно; часто наблюдаются повторения; почти каждый автор считает своим долгом излагать в начале общеизвестные истины, часто не имеющие прямого отношения к теме книги. Наличие ряда ошибок позволяет предполагать, что не все рукописи достаточно квалифицированно рецензируются и не все подвергаются специальному редактированию.

Огорчает пассивность журналов «Советское фото» и «Техника кино и телевидения», которые практически уклоняются от обсуждения книг для кинолюбителей.

Какие же можно сделать выводы? Вероятно, надо иметь два типа книг. Одни должны отвечать запросам начинающих индивидуальных любителей. За основу такого типа книг можно принять книгу

В. Рапкова и В. Пекелиса «Азбука кинолюбителя» которая, однако, должна быть основательно доработана. Второй должен быть рассчитан на более опытного любителя. Образцом такого типа книг может служить, например, книга Н. Кудряшова «Как самому снять и показать кинофильм».

Должны, как и ныне, выпускаться книги по отдельным вопросам любительской съемки, в том числе и рассчитанные на опытных любителей и членов любительских коллективов. Лучшими из уже выпущенных книг такого характера являются, по нашему мнению, книги Л. Кулешова, Н. Крючечникова, В. Ушагиной и Р. Ильина.

Кинолюбитель часто нуждается в советах по отдельным вопросам: относительно новых камер и проекторов, новых пленок и методов работы с ними. новых приемов съемки, он хочет познакомиться со сценариями любительских фильмов, с опытом работы других любителей. Такая информация возможна только посредством периодического издания.

Может быть, настала пора поставить вопрос о выпуске специального журнала для кинолюбителей. Необходимость в таком журнале назрела, и можно ожидать, что он будет пользоваться большим спросом и популярностью.

Л. ДЫКО

От ремесла к искусству

Общий уровень работы кинооператоров в любительских фильмах за последние годы очень поднялся. Об этом свидетельствуют сами фильмы. Операторы освоили технику съемки, приобрели практический опыт, профессиональные навыки. Встречи с мастерами, смотрят любительских кинофильмов, наконец, специальные книги по вопросам техники операторского мастерства, написанные квалифицированными авторами, помогли любителям хорошо освоить профессиональное ремесло.

Мы не случайно подчеркиваем, что часто работа оператора-любителя демонстрирует только профессиональное ремесло, но пока еще весьма далеко отстоит от подлинного искусства. Первые шаги любителей показывают, что они применяют кинопередачу лишь для прямой фиксации того, что происходит в поле зрения объектива съемочного аппарата, и сравнительно редко мы видим более

глубокое использование изобразительных средств и техники операторского искусства. Еще реже обнаруживается художественный вкус оператора. Покой работа его остается поверхностной, не вскрывает темы, не является неотъемлемым компонентом фильма, не входит органически в его образный строй. А следовательно, и не становится искусством.

А вместе с тем возможности операторов-любителей огромны. Хорошо зная среду и обстановку, которую они снимают, они могут увидеть многое такое, чего не подметит пришедший со стороны профессионал. Это всегда придает материалу любителей особую ценность.

Овладевая операторским мастерством, уметь рассказывать о кипучей жизни нашей страны, о нашем современнике, о его славных делах образными средствами киноискусства — вот к чему следует стремиться кинолюбителю.

Вызвать оператора-любителя на состояние «детской радости» по поводу получения киноизображения на пленке и экране, помочь ему сделать бросок от ремесла к искусству — это задача специальной литературы, посвященной операторскому мастерству.

«Библиотека кинолюбителя» пополнилась книгой известного кинооператора Л. В. Косматова «Операторское мастерство»*

Л. В. Косматов давно и прочно связан с кинолюбителями, много сил и внимания отдает развитию кинолюбительства в нашей стране. Являясь членом Художественного совета Московского городского общества кинолюбителей и членом жюри Всесоюзных смотров любительских фильмов, Л. В. Косматов систематически просматривает большое количество кинокартин, снятых любителями, ему, как никому другому, ясно видны и удачные и типические недостатки художественного творчества операторов-любителей. И потому он правильно нащупал их главную слабость и правильно определил основную задачу своей книги, сосредоточить внимание читателей только на вопросах творчества; раздвинуть рамки представлений о возможностях операторского мастерства, показать, что мастерство это, прочно базированное на довольно сложной технике, по существу своему является искусством и далеко выходит за рамки прямой фиксации изображаемого материала.

— Как же проблемы разрабатывает автор? Ответ на этот вопрос дает тот план, по которому написана книга. Кинематографическое изображение. Композиция. Освещение. Портрет и крупный план. Цветная съемка. Монтаж фильма. Работа кинооператора над фильмом. Протек такого плана нечего похвалить. Он ставит вкратце и важнейшие проблемы операторского искусства.

Конечно, разговор об операторском искусстве следовало начать с определения его специфики, и она правильно искрывается в первой главе книги. Отправным пунктом в творчестве оператора автор считает использование всех изобразительных средств для полного, глубокого, яркого раскрытия содержания, для развития и углубления кинематографических образов. Это правильная и активная позиция Л. В. Косматова в его плодотворной деятельности, и в этих же позициях художник-реалист ведет свое теоретическое исследование.

В чем же, по мнению автора, состоит специфика кинематографического изображения? В том, что картины действительности здесь воспроизводятся с помощью света. Свет обрисовывает объект съемки в предметном пространстве, образует изоб-

ражение на пленке, отбрасывает его проекцию на экран. Другая специфическая особенность искусства кинооператора — в возможности изображения и передачи движения как такового. Еще одна важнейшая черта — изобразительное решение каждого кадра не есть изолированная и законченная в самой себе картина, оно построено в монтажной связи с предыдущими и последующими кадрами эпизода и сцены.

Познакомив оператора-кинолюбителя с этими особенностями кинематографического изображения, автор переходит к детальному разбору двух главных изобразительных средств операторского искусства — кинокомпозиции и киноосвещения. И, цитируя замечательного русского художника и педагога П. П. Чистякова, Л. В. Косматов еще раз подтверждает главную свою мысль: «Делайте (в художественном произведении. — Л. Д.) только то, что помогает выразить смысл сюжета и что красиво идет к нему». Этим устанавливается правильное соотношение между содержанием и формой в произведении искусства.

На примерах снятых им самим фильмов Л. В. Косматов раскрывает кинолюбителю «секреты» операторского мастерства. Смысл «таинственной» композиции раскрывается в простых и ясных категориях: «В современное понятие композиции входят световое решение, линейная и воздушная перспектива, ритм, разграничение планов по цвету, движению, колорит и т. п.». И дальше на примерах показывается, как, какими творческими приемами оператор может добиться акцента на сюжетно важных элементах кадра, получать гармоничную уравновешенную композицию, как влияет на перспективный рисунок кадра выбранная точка съемки или применение объективов с различными фокусными расстояниями, как рисуется на плоскости экрана пространство с помощью закономерного чередования тонов.

На доступный язык практики, на ясные практические примеры переводит автор и сложные вопросы монтажа, монтажности построения отдельных кадров сцены и динамичности композиции.



* Л. В. Косматов, Операторское мастерство, М. «Искусство», 1982

В основу учения о свете Л. В. Косматов кладет реальный эффект освещения и реальные источники света, которые порождают самые различные условия освещения в жизни. Но речь, конечно, идет не о простом копировании тех или иных условий освещения, при которых становится видимым объект наблюдения и объект съемки. Автор говорит о том, что художник «не стремится точно воспроизвести увиденный в жизни эффект. Он может заранее отказаться от копирования, подражания. Здесь особенно проявляются его вкус, такт и умение отобрать из жизненных явлений наиболее типичное и необходимое для выражения своего отношения к правдиво воспроизводимой картине».

Поставив перед оператором-кинолюбителем главные задачи освещения, автор дает ему и методику их решения. Эта методика разработана в программах операторского факультета ВГИКа, а система основных видов света, лежащая в основе учения о световом решении сцены, была впервые предложена советским кинооператором профессором А. Д. Головиной в 1945 году, а его книга «Свет в искусстве оператора», и очень хорошо, что Л. В. Косматов, старейший педагог операторского факультета ВГИКа, сделал достоянием широчайшей аудитории кинолюбителей эту методику и систему.

Следует отметить, что относительно небольшой объем книги и большой круг поднятых в ней вопросов привели к тому, что появилась некоторая беглость, а вместе с ней и поверхностность изложения

некоторых проблем. Не повезло в этом отношении вопросам, относящимся к цветной киносъемке, и особенно главе «Работа кинооператора над фильмом», где не использованы яркие примеры работы советских кинооператоров, а ведь они существенно помогли бы операторам-любителям в их практике.

Есть в книге и спорные положения. На странице 100, например, мы встречаемся с такой оценкой кинопортрета: «Кинематографическая техника определила средства кинематографического искусства. Эти средства позволили сформировать новый вид портрета, который по своей силе, выразительности и воздействию на зрителя не может идти в сравнение ни с живописным, ни с графическим, ни тем более с фотографическим». Думается, что такое прямое сопоставление приведенных различных видов искусства несправедливо, ибо делается оно без учета специфики творчества живописца, скульптора, фотографа, кинооператора, без учета их изобразительных средств и возможностей. Можно ли, например, сравнивать литературный портрет с живописным и отдавать предпочтение одному из них? Можно ли кинопортрет, развивающийся в монтажном ряду кадров, рисующий движущегося человека, сравнивать с портретом фотографическим?

Но это, конечно, частности. Главным же вопросам операторского искусства в книге дано правильное и интересное освещение, и в ее выходе кинолюбители получили интересное и нужное пособие.

А. И. ВАРТАНОВ

О древнейшей кинематографической профессии

Есть одна несправедливость, которая является злым роком кинематографа. Я имею в виду положение оператора в искусстве экрана.

Во времена Люмьера, когда еще не было ни сценаристов, ни режиссеров, ни актеров кино, уже был человек с киноаппаратом в руках. Тогда он был единственным создателем фильмов.

С годами рядом с древнейшей кинематографической профессией возникали новые. Сначала актеры, потом режиссер. Затем сценарист. Позже художник. Еще позже — с появлением звука — композитор и звукооператор. Из полноправного соавтора сценариста и режиссера оператор все чаще становился фиксатором чужого замысла, техническим специалистом, управляющим усложняющейся

с каждым годом съемочной и осветительной техникой. Своего апогея этот процесс достиг в Голливуде, где оператор «камераман» — зачастую даже не стоял возле камеры, оставаясь лишь руководителем съемок.

Сегодня в связи с развитием новых форм кинематографа — широкого экрана, кинопанорамы, круговорамы, широкоформатного кино — и расширением возможностей старых форм черно-белого и цветного кино очень важно отделить в искусстве оператора легенду от истины. Важно оценить реальный вклад человека с камерой в синтетическое искусство кино. Важно развеять туман «специфики», окутывающий процесс съемки фильма, и рассказать о нем, как о художественном процессе. Процессе,

в котором участвует не только сложнейшая съемочная техника, но и нежнейшее сердце художника.

Всем этим вопросам посвящена книга Майи Меркель «Включить полный свет!», вышедшая в издательстве «Искусство». Мне могут возразить: книжка М. Меркель задумана в серии популярных изданий о кино, в ее единственная цель — рассказать в самой общей форме о работе оператора в фильме. Действительно, это так. Но есть два обстоятельства, при которых популярная книжка становится серьезным исследованием эстетических сторон киноискусства. Первое из них состоит в том, что

увы! — мы не имели в последнее время ни одной книги на эту тему, и необходимость ответить на вопросы, поставленные современной художественной практикой, наставляла автора на широкий, теоретический лад.

Второе обстоятельство заключено в индивидуальных качествах самого автора. Майя Меркель успешно соединяет в себе практика-оператора и теоретика-исследователя, художника и публициста. Отсюда богатство фактов, наблюдений, основанных на живой практике искусства. Отсюда четкая эстетическая позиция, отстаивание своих взглядов, умение анализировать изобразительное мастерство оператора во всей полноте.

Из книги М. Меркель читатель (и не только неискущенный в кино) узнает немало интересного и познавательного относительно: как снимаются батальные сцены и как создаются «ночные» кадры, как родилось изобразительное решение эпизода первого свидания Сашки и Астахова в «Чистом небе» и как потом снимались аналогичные эпизоды «Тихого Дона». Факты, факты, факты. Причем не просто события, но и их атмосфера, самый характер съемки, особенности труда оператора. Книга рассказывает немало о профессии оператора, о качествах, которые необходимы человеку, оставшемуся в кинокамере.

Для каждого рецензента найти в книге фактически неточности представляется чуть ли не делом чести. Я по хочу быть в этом отношении исключением, но, признаться, мой «улов» весьма невелик. Но большей частью это оговорки: например, два оператора фильма «Коммунист», превратившиеся в одного человека, или неверно названная картина С. Долдикова «День последний, день первый». Утверждение, что А. Масканн, Э. Тисса, А. Головиня, Л. Косматов и другие операторы старшего поколения дебютировали в кино в 30-е годы — это в устах такого квалифицированного автора, как М. Меркель, конечно, тоже оговорка, но на сей раз непростительная.

В книге сказано, что кинопанорама — всего лишь интересный эксперимент, который не имеет применения в художественном фильме. Я вспоминаю картину Я. Сегеля «Течет Волга», где авторы достигли в кинопанораме хорошего художественного результата. Казалось бы, М. Меркель тут ни при чем. Фильм появился уже после того, как книга вышла в свет. Но я хотел бы задать риторический вопрос, почему Я. Сегель и его соавтор по сценарию В. Ежов несколько лет назад, задумывая фильм, вероятно, даже раньше, чем вышла книга, сумели поверить в выразительные возможности, заложенные в кинопанораме? На риторические вопросы не положено отвечать, и я не нарушу этой традиции, но вы, наверное, догадаетесь, что ответ вертится у меня на языке. Там более что в книге и в адрес широкоэкранных фильмов, составляющих чуть ли не половину нашей кинопродукции, высказано скептическое мнение.

Не всегда точны в книге формулировки. Согласен, что в разговоре о фильме «Фомы Гордеевы» комплимент оператору — «Ясуя темное царство маячных, оператор умышленно делает черный тон преобладающим» — выглядит весьма сомнительным. А формула основного творческого принципа работы наших операторов — «мастерство, освещенное молчанием», — в книге, где софитный свет стал главным героем, даже попал в заглавие, является по меньшей мере двусмысленной.

Надо признаться, что, стараясь всячески подчеркнуть романтический характер профессии кинооператора, автор несколько преувеличивает ту сторону, которая связана с опасностью для жизни, риском, физическим напряжением. Примеров подобного рода в книге множество: всякий раз, когда нужно показать сложность работы оператора, М. Меркель нагнетает со сложностей «физкультурного» порядка. Конечно достойно восхищения мужество С. Урусевского, снимавшего «Неотправленное письмо» с риском для жизни, но разве это определяет основную творческую сложность съемок? В эпоху немого кино, когда внешняя динамика была альфой и омегой искусства экрана (а движение съемочной камеры, добавлю, его ахиллесовой пятой), оператор, действительно, ежедневно проявлял чудеса героизма. Лев Кулешов, рассказывая о съемках фильма «Необычайные



* Майя Меркель, Включить полный свет!, М., «Искусство», 1962.

приключения мастера Веста в стране большевиков», вспоминает, как часто в их группе приходилось рисковать жизнью. Для того чтобы хоть как-то отметить героев, были введены... пуговицы разных цветов (в зависимости от степени опасности), которые торжественно вручались смельчакам. У некоторых собралось немало таких «знаков отличия». Если в 1924 году рекомендацией, данной Эдуарду Тиссе для совместной работы с С. Эйзенштейном, было то, что он хороший спортсмен, то сегодня этот момент отнюдь не является решающим.

Изменение кинопоэтики, происходящее во всех ее компонентах, коснулось, естественно, раньше других образительной формы. Сокращение числа кадров-планов, резкий ракурсный съем и частой смены дистанция между камерой и объектом съемки — все это повлияло на стилистику фильмов, «успокоило» ее. Качество оператора стало в прямую зависимость от его способности пластически глубоко и тонко анализировать мир, выявляя в нем те связи и опосредования, которые диктуются художественным содержанием. Кстати сказать, М. Меркель в большей части книги придерживается именно этого взгляда, причем делает это не только в форме теоретической декларации, но и практически, анализируя то или иное произведение.

Художественный анализ операторского решения отдельного эпизода или всего фильма в целом — пожалуй, самая сильная сторона книги М. Меркель. Мы часто говорим в своих эстетических трудах о неразрывном единстве содержания и формы в искусстве, но редко умеем наблюдать его конкретно, в художественной ткани, в ходе анализа.

В книге есть несколько вдохновенных творческих портретов: Сергея Урусевского, Марка Магидсона, Маргариты Пялихиной. Художественные принципы крупного мастера советского кино Бориса Волчека автор рассматривает в двух аспектах: в собственном творчестве Волчека и в том, как своеобразно оно преломилось в работах его учеников — Пялихиной и Пяташвили.

Нельзя не заметить, как высоко ценит автор важное качество всякого художника: дерзновение, поиск, неутомимость в открытиях. Неожиданность и, казалось бы, алогизм светового решения (например, окна, освещенные в фильме М. Магидсона как бы сразу тремя солнцами) М. Меркель рассматривает не с позиций незыблемых египетских правил — это можно, а это нельзя, — нет, ее больше всего волнует возникающее органическое единство стиля, художественная убедительность находки оператора. Ценно, что М. Меркель не проводит анализа операторской работы с точки зрения локальных критериев, выработанных внутри этой кинематографической профессии, постоянно сопоставляя достигнутое с

происходящим рядом. Поэтому, слава богу, в ее анализе нет сугубо технической характеристики работы (фокусное расстояние объектива, сорт пленки, источник света и т. д.), речь идет об эстетической стороне дела.

Анализ освещения глаз Катюши Масловой в «Носкресении» поставлен в зависимость от толстовских характеристик, а решение одной из сцен «Дамы с собачкой» — от высказывания Чехова о своих героях. В «Шумном дне» автор неопровержимо доказывает связь работы оператора с тем, что явилось компетенцией художника-декоратора. В эпизоде гибели героя в «Коммунисте» операторское решение проанализировано в неразрывной связи с мизансценой, в «Сережке» — со своеобразием драматургического замысла, в «Простой истории» — с психологией зрительского восприятия. В «Попрыгунье» колорит цветного изображения понят в единстве с «колоритом» всего произведения, с атмосферой разворачивающегося действия.

В анализе М. Меркель нет примата формального принципа, который еще не изжит до конца в нашей науке. Сколько доводилось читать советов и руководств по съемке портрета, пейзажа, интерьера, массовых сцен и т. д. и т. п. в духе учебника для начинающих фотографов. М. Меркель и в структуре книги и, главное, в анализе отошла от этой традиции: в ее исследовании мы имеем дело не с фотографией, пусть даже движущейся, а с искусством кинематографа. Поэтому, скажем, проблема портрета решена конкретно, в связи с вкладываемым в него смыслом. В книге приведены два примера — из фильмов «Сельская учительница» и «Вдали от родины», — в которых один и тот же операторский прием съемки портрета дает противоположные результаты. М. Меркель убедительно показывает, что верная оценка творческих поисков оператора возможна лишь в связи со стоящими перед ним драматургическими задачами.

Подчеркивая значение драматургии, отмечая роль остальных компонентов фильма, автор недостаточно, на мой взгляд, анализирует роль режиссера в формировании образительного строя фильма. Не хватает здесь именно анализа, а не определений, ибо в нескольких местах есть сказанные в общей форме правильные слова относительно участия режиссера в создании стилистики фильма. Но для такого автора, как М. Меркель, никогда не остающегося на уровне словесных формул, идущего вглубь, анализирующего художественную ткань, этого явно недостаточно. Можно ли, например, говорить об образительных особенностях «Павла Корчагина», ограничиваясь анализом операторской работы И. Маньковецкого и С. Шахбазяна, не затронув своеобразной стилистики режиссе-

ров А. Алова и В. Наумова? (Тем более что в фильмах Алова и Наумова, снятых позже с другими операторами, сохранились те же черты изобразительного строя, в то время как для И. Миньковского и С. Шахбазяна они оказались временными, переходными.) Справедливо ли, говоря о буафории и безвкусице в изобразительной форме «Северной повести», утверждать, что она появилась «по прихоти оператора», или словом не обмолвившись о том, что постановщиком фильма был недавний оператор Е. Андриканис?

Вообще, иногда кажется, что в книге триумфуют люди, определяющие изобразительный почерк фильма, — режиссер — оператор — художник (я касаюсь здесь тех, кто непосредственно участвует в формировании стилистики фильма, хотя, как только что было выяснено, и сценарий, и пластика актера, и даже музыка способны в той или иной мере накладывать свой отпечаток на изобразительную форму) — подменяется одним лишь оператором. В начале книги есть определение роли оператора, которое, на мой взгляд, полностью относится к месту режиссуры в фильме. Приведу его: «В процессе съемок оператору принадлежит особая роль, требующая не только таланта, но и больших организаторских способностей. Ведь каждый кадр на экране — плод труда огромного коллектива. Необходимо привести во взаимодействие усилия многих участников работы, «притянуть» друг к другу все детали сложного механизма, имеющего съемочной группой». И дальше: «Оператор — ...организующее начало съемки. Стоит ему в момент организации кадра хоть на минуту отпустить бразды правления, потеряется ритм работы».

И понимаю, нельзя упрекать М. Меркель за то, что, говоря всякий раз о фильмах, она называет лишь имя оператора и не ставит рядом имя режиссера, в конце концов книга об операторском мастерстве, да и так много вышло из света книг, где не найти ни слова об операторах — все о режиссерах! Но дело обстоит гораздо серьезнее. С. Эйзенштейн в статье «25 и 15», посвященной творчеству Э. Тиссе, признался, что половине слов он вынужден был написать в свой адрес: оказалось, нельзя говорить об операторе, не касаясь режиссера. Причем, не имени его, а того, что создает он в фильме. Эйзенштейн понимает, что это не грех оператора, а, скорее, его достоинство. «Это меня не пугает, — пишет он, — когда Эдуард будет писать обо мне, ему придется не меньше, чем мне сейчас, писать и о себе».

Мая Меркель хотела «как лучше». Она хотела (и я ее прекрасно понимаю, недаром я с этого начал свою редакцию) вернуть оператору то почетное место в киноискусстве, которое он по самой логике должен занимать, но — увы! — еще не занимает. Поэтому-то были несколько преувеличены сложности профессии

по части физической силы. Поэтому же и был несколько оттеснен режиссер с привычного ему места, а оператор стал заниматься делами не совсем своего амбула. Что же получилось в результате? Как лучше? Нет, получилось, что от такой поддержки роль оператора в художественном кинематографическом творчестве не увеличилась, а лишь уменьшилась. Такова уж диалектика: стремясь подчеркнуть героизм и физическое напряжение человека с камерой, мы неизбежно снижаем напряжение интеллекта, да еще отбрасываем поэтику кино к временам давно прошедшим.

Стараясь доказать, что оператор — первое лицо на съемочной площадке, организующее начало и т. д., мы вносим разлад в единство кинематографических профессий, которое составляет основу синтетического искусства. Ведь, сказав вслед за М. Меркель, что оператор «привыкает согласовывать, а иногда и подчинять свои мысли и вкусы творческим желаниям остальных создателей фильма» (подчеркнуто мною. — А. В.), мы объясняем работу ремесленника, но не творчество подлинного художника.

Многие споры, которые велись и ведутся по поводу авторства в кино, замысла и его интерпретации, свободного творчества и несвободного исполнения чужой воли, и сожаления, повернуты в плоскость детской постановки вопроса: кто главный? Помню, как-то перед очередным съездом писателей видный наш режиссер напечатал статью под названием «Главный в кино — писатель». Надо заметить, что чем больше будет такого рода рассуждений, тем труднее будет писателю в кино. То же самое можно сказать и про любую другую кинематографическую профессию.

Настоящая свобода творчества, как известно, однаково далека как от анархического противопоставления себя всем, так и от отказа от своей индивидуальности. В большом искусстве кино каждый член съемочного коллектива творит свободно, в меру своего таланта, не поработав чужих стремлений и не отказываясь от своих порывов. И единство возникает не из согласования или тем более подчинения всех одному (неважно кто этот один — сценарист, режиссер или милый нашему сердцу оператор) или одного (оператора в данном случае) всем остальным. Единство возникает из стремления творчески близких друг другу художественных индивидуальностей решить единую вставшую перед ними задачу.

Вы скажете: что-то это общо звучит. Вы спросите, как это понять конкретно, в применении к кинематографу? Отвечу: прочтите книгу М. Меркель. Подавляющее большинство ее страниц в конкретном анализе творчества лучших советских операторов раскрывает правоту этой диалектики.

Изучая факты истории...

Ничего неожиданного нет в том, что в каждом из пяти сборников неперIODического издания «Из истории кино», вышедших в течение 1958—1962 годов*, жизнь и творчество С. М. Эйзенштейна занимает важное место. Естественно в то, что рождению фильма «Броненосец «Потемкин» и его бурному влиянию на развитие кинематографии во всем мире сборники посвящают немало места.

В 1962 году вышел пятый сборник «Из истории кино». И здесь снова архивные материалы возвращают нас к 1925 году, к дням появления первого шедевра советского кинематографического искусства. Историк найдет здесь факты, дающие исследователю основание установить огромное влияние крупнейшего догматического произведения на формы развития советского кино.

В обзоре А. Шимова, составленном по архивным материалам, даются интересные данные о развитии украинского кино в годы восстановительного периода, и нельзя пройти мимо одного факта общественно-политического характера, который свидетельствует об организационной ломке всей структуры проката, вызванной появлением «Потемкина».

После общественного просмотра «Броненосца «Потемкин» в Большом театре между Госкино и ВУФКУ завязалась переписка. Украинцы, побывавшие на закрытых просмотрах в Москве, требовали скорее выпустить фильм на экраны республики. К их голосу присоединилась печать. Но ВУФКУ принадлежала монополия проката в пределах республики.

Пока между ВУФКУ и Госкино шла канцелярская переписка — узнаем мы из опубликованных материалов, — делегация одной из украинских общественных организаций — Центрального комитета помощи детям, располагавшего несколькими кинотеатрами, — посетила Г. И. Петровского и через ВУЦИК получила разрешение приобрести ряд кинокартин из других республик. Первой была немедленно куплена копия «Броненосца «Потемкин», и фильм начал демонстрироваться на экране харьковского кинотеатра «Новое кино». Узнавшие руководители ВУФКУ добились того, что Комдет лишил права показа фильма. Однако кинотеатр, поддерживаемый зрителями, не подчинился запрету, и Комдет показал фильм в Киеве, Екатеринославе, Кременчуге, Одессе. Говя приподняв в дверь, она — в окно!

Таким образом шедевр Эйзенштейна «явочным порядком» взорвал железную полутьку «монопольности».

* «Из истории кино». Материалы и документы, М., изд. АН СССР, 1958—1962. Эти сборники подготовлены сектором кино Института истории искусства Министерства культуры СССР.

проката картин в пределах одной республики, сломал искусственную преграду, мешавшую советскому кино продвигаться вперед.

Если с таким трудом «Броненосец» прорвался на экраны Украины, то удивительно ли, что за рубежом, на зарубежных экранах фильму пришлось выдержать целую баталию.

И был в истории, когда в Москве начались закрытые просмотры «Броненосца». В торгпредство поступили первые сведения о фильме, а мои товарищи по «Межрабпом-Руси» прислали мне свои восторженные отзывы.

Все дела, связанные с моей командировкой, были закончены, у меня в руках был договор с немецкой фирмой «Ллойд-фильм», закупившей на жорню все производство «Межрабпом-Руси» ближайшего года. Это была первая крупная экспортная сделка советской киноорганизации, заключенная Берлинским торгпредством. «Ллойд-фильм» приобрел за сорок восемь тысяч долларов двенадцать фильмов, из них фирма могла увидеть только два, «Аэлиту» и «Станционный смотритель» («Коллекский регистратор»). Остальные были в работе, «Мать» еще снималась.

Пудовкина, делавшего первую картину самостоятельно, за границей совсем не знали, да и в Москве этот начинающий тогда кинематографист был известен немногим.

В другом месте будет подробно рассказана поучительная история о том, как возникали и осуществлялись наши первые связи за рубежом, как ленинские директивы о развитии советского кинопроизводства и о прокате наших фильмов на иностранных экранах искажались, как недобросовестные или бестолковые люди мешали этому делу. Сейчас упомяну только, что сделка с «Ллойд-фильмом», которую торгпредство считало крупным коммерческим и политическим достижением, озадачила не только многих германских предпринимателей, но совершенно неожиданно явилась поводом для большой склоки между разными кинематографическими группировками в Москве. В газете «Кино» была напечатана статья Г. Арустанова: «Кому и как мы продаем свои

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИЗ ИСТОРИИ КИНО

Из истории
и культуры

1

ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКИ

фильмы? Пикантность завязавшейся полемики заключалась в том, что тов. Арустанов, пытавшийся опорочить сделку с «Ллойд-фильмом», стал позднее моим заместителем по руководству студией «Межрабпом-Русь»!

Теперь из материалов архивов Влещторга можно убедиться, что меня подозревали во всех смертных грехах, и лишь вмешательство двух наркомов решительно прекратило склоку. Но у С. М. Эйзенштейна и Г. В. Александрова я был «выше подозрений», и, когда я уже готовился к возвращению в Москву, они прислали мне телеграмму с просьбой задержаться и помочь выпустить фильм в Берлине.

Недоумевая, чем вызвано беспокойство авторов «Броненосца «Потемкин», я показал телеграмму М. Ф. Андреевой, которая заведовала киноотделом торгпредства. Она ее объяснила «переполохом», который вызвал фильм среди киноаудиториальной общности Москвы. Некоторые творческие работники усмотрели в «Броненосце» отступление автора «Стачки» от своих первоначальных принципов. В то же время в торгпредство поступили сведения о высокой оценке фильма в кругах советской общественности. А сами авторы? Они в некоторой растерянности...

Спусти два дня мы смотрели фильм в торгпредстве.

Зал был переполнен, и когда в конце дали свет, не было ни одного равнодушного лица.

На следующий день, когда приехали С. М. Эйзенштейн и Г. В. Александров, торгпредством был уже намечен план «кампании». Эксплуатация «Броненосца «Потемкин» за рубежом была передана в руки Вилли Мюнценберга, главы общества «Международная рабочая помощь», организовавшего кинопредприятие «Прометеус-фильм».

И «кампания» началась. Вот некоторые подробности, о которых повествуют документы, впервые опубликованные Г. Херлингхаузом в третьем сборнике «Из истории кино» (1960) и заимствованные из германского центрального архива (Потсдам). В обстановке глубокой тайны в зале торжественного мероприятия состоялся закрытый показ «Броненосца «Потемкин», на котором присутствовали руководители рейхсвера генерал-полковник фон Сект и адмирал Ценкер. Верховная рейхсвера в решительной форме потребовала недопущения фильма к публичному показу, и цензурный комитет по делам кино 24 марта 1926 года запретил фильм на том основании, что он якобы является покушением на рейхсвер, призывает к подрыву дисциплины и бунту и угрожает общественному порядку.

Так как подобная мотивировка запрещения являлась вопиющим нарушением прокатного законодательства, согласно которому в те времена фильм не мог быть запрещен по причинам, связанным с его «политическим, социальным, религиозным или эти-

ческим содержанием», «Прометеус-фильм» опротестовал это решение в высшую апелляционную инстанцию по делам кино — в главный цензурный комитет при Министрстве внутренних дел.

10 апреля жалоба «Прометеуса» была рассмотрена в присутствии сторон и их экспертов, было вынесено решение, отменяющее запрещение от 24 марта.

«Фильм допускается к открытой демонстрации на территории Германского государства, однако он не может демонстрироваться для молодежи».

Запрещаются следующие кадры:

В части II, титр 22: «О господи! Накажи непослушного и вразуми грешного!»

В части III после титра 1 завернутого в шарфик офицера тащат за ноги; при этом он пытается уцепиться за палубу. Офицера бросают за борт, он снова всплывает.

Крупный план человека, ударяющего прикладом по ногам другого человека, стоящего на орудии. Тот падает в воду, плывет.

Судовой врач, которого тащат вниз головой, он пытается уцепиться за канаты.

Крупный план трапа с ногами солдата на руках офицера, пытающегося схватиться за трап.

В части V после титра 1 крупный план мужчины, падающего на ступени лестницы.

Крупный план трех женщин, сидящих на ступенях лестницы, прижавшись друг к другу. Крупный план: мужчина, через которого перешагивают ноги казака, спускающегося по лестнице.

Ребенок, лежащий рядом со своей матерью на ступенях лестницы, ранен одним из залпных. Крупный план истекающего кровью ребенка и его ног, по которым пробегают другие люди, и далее голова ребенка, через которую перешагивает женщина. Разрешено показать, как мать поднимает ребенка и идет навстречу казакам с ребенком на руках.

После титра 3: женщина с ребенком на руках падает под залпами казаков, казаки проходят вниз по лестнице мимо женщины. Мужчина забирается вверх по решетке, перед которой лежит множество раненых, и падает, сраженный пулей. Крупный план рук женщины, вцепившейся в свой пояс. В то время как женщина падает навзничь на ступени лестницы, коляска с ребенком катится по ступеням вниз. Мужчина, пытающийся перелезть через решетку, настигнут пулей. Детская коляска катится мимо трупов и опрокидывается. Крупный план головы казака, размахивающего нагайкой».

В своей мотивировке главный цензурный комитет указывает между прочим на то, что «он оден фильм исходя из восприятия нормального рядового зрителя». Матей матросов происходит в 1905 году и «находит свою подробную и убедительную мотивировку в многочисленных кадрах и титрах фильма. Поводом

к мятежу послужило принуждение матросов употреблять в пищу кипящее червями мясо и приказ командира расстрелять справедливо воспротивившихся членов команды»

Главный цензурный комитет считал, однако, недопустимым демонстрацию тех кадров фильма, в которых имеются «излишества в изображении актов насилия» и которые «могут воздействовать на впечатлительные слои зрителей»

Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается. Опубликованные в сборнике документы, взятые из папки имперского комиссара по надзору за общественным порядком, относятся ко времени первой демонстрации фильма «Броненосец «Потемкин» в Берлине и отражают закулисную борьбу за запрещение фильма, которая велась представителями органов юстиции и военными властями Веймарской республики. Против этой закулисной возни энергично выступили организованные и неорганизованные рабочие, а также и представители прогрессивных кругов интеллигенции и буржуазии. В коммунистической и социал-демократической печати публиковались резкие протесты против попыток задержать демонстрацию «Потемкина». Нажим общественного мнения и грандиозный успех, который имел этот первый в истории киноискусства шедевр социалистического реализма, был решающим фактором, приведшим к благоприятному разрешению «спора» о «Броненосце «Потемкин».

Публикация материалов из архивов зарубежных стран, а еще больше публикации документов, освещающих творческую жизнь наших мастеров, начатые сборниками «Из истории кино», окажут существенную помощь исследователю развития киноискусства и, в частности, тем, кто занимается научением жизни и творчества С. М. Эйзенштейна. Но в этой важной и полезной работе киносектора Института истории искусства заметны признаки самотека, что делает материалы отдельных сборников нервноценными.

Сборники появляются не чаще одного раза в год, объем их колеблется в пределах десяти печатных листов. Такой объем информации надо признать недостаточным, если принять во внимание хотя бы только бурный количественный рост продукции кинематографии за шестьдесят лет. Рядом с важными материалами, такими, как описания архивных фондов крупнейших советских художников кино, их мемуары и отдельные выступления, неопубликованные исследования по истории кино и пр., в сборниках можно встретить публикации, неправомерно отнимающие много страниц у этого «малогабаритного» издания. Так, например, весьма сомнительна целесообразность публикации отрывка режиссерского сценария Ч. Г. Саблинского «Вот мысля тройка почтовая».

Другой пример неакономого использования тесных рамок сборников являет публикация «Первая заявка на историко-революционный фильм». На восемнадцати страницах идет изложение истории заявки В. П. Касьянова о создании огромной серии историко-революционных картин. Сам факт и путь обсуждений заявки В. Касьянова в 1918 году заслуживает упоминания, но едва ли можно на это потратить десятую часть объема книги, ведь сам редактор сборников С. С. Гинзбург признает план Касьянова «очень наивным». Рядом с этим наивным планом помещена содержательная публикация Ю. Красовского о неосуществленном замысле С. Эйзенштейна и С. Третьякова, разрабатывавших тему о Китае. Этот материал потребовал в полтора раза меньше места.

Сборники содержат много весьма интересных публикаций, касающихся деятельности Н. Зархи, Дзиги Вертова, А. Довженко, Вс. Пудовкина. Высказывая и отдельные факты, связанные с их опытом, дают много материала для раздумий над вопросами организации сценарного дела.

Публикуя описание работ Н. Зархи, хранящихся в фонде ЦГАЛИ, А. Медведов отмечает актуальность поставленных Н. Зархи вопросов композиции сценария, организации творческих процессов в киноискусстве, а также взаимоотношений между режиссером и сценаристом.

В апреле 1932 года Н. Зархи на творческом докладе газеты «Советское искусство» в докладе «Почему я перешел из кино в театр» подробно останавливается на тяжелых условиях работы сценариста на производстве, где в ту пору слишком часто забывали, что специфика кино есть выражение общих законов искусства.

Основная мысль, которая пронизывает все теоретические выступления Н. Зархи, выжидается на убеждении в неразрывности связи кинодраматургии с литературой и драматургией театра. Эта мысль отчетливо проводится в его эскизно намеченном капитальном труде, названном автором «Кинематургия». А. Медведов правильно отмечает, что эти наброски Н. Зархи являются благодатным материалом для исследователей теории киноискусства.

В том же третьем выпуске помещены интересные публикации С. С. Гинзбурга, продолжение большого труда Б. С. Лихачева: «Материалы к истории русского кино». Б. С. Лихачев умер, не достигнув тридцати трех лет, в расцвете творческих сил. Он оставил после себя ценное для историков наследство, и С. С. Гинзбург сделал весьма важное дело, опубликовав его.

Сборники «Из истории кино» — пуховое и полезное издание. Можно только пожалеть о том, что выпускаются они в слишком ограниченном объеме и очень редко.

Фильмограф

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Аппassionата» (по мотивам очерка М. Горького «В И. Ленине»), 5 ч., цветной

Сценарий Д. Афиногеновой, М. Анчарова, Ю. Вышинского; постановка Ю. Вышинского; главный оператор В. Яковлев, оператор Т. Гринин; художник И. Шанин; звукооператор В. Лещев. Комбинированные съемки; оператор Н. Ренков; художник Ф. Красный.

Роль В. И. Ленина исполняет В. Смирнов.

В ролях: А. М. Голыгин, В. Рмельсон, Е. П. Петков, А. Пейкова, Д. Бабкина, Р. Герасимов, М. Петров, Девочки: Таня Попиченко, Г. Романович, Г. Степанов и Ш. Петрова исполняет Р. Керр.

«Это случилось в мялнции», 9 ч.

Автор сценария И. Меттер; режиссер-постановщик В. Азаров; главный оператор М. Дятлов; режиссер М. Заржицкая; главный художник И. Шретер; художник А. Самулов; композитор А. Флярковский; звукооператор С. Литвинов.

Оператор комбинированных съемок В. Рылач

В ролях: майор Солонов, И. Анцел, полковник Пришвин, М. Герцес, капитан Серебрянский — Я. Цыбинский, лейтенант Ганкин, А. Белинский, майор Калитин, О. Голубицкий, Екатерина Николаевна — Э. Феллер, Митя — А. Дувановский, Зинаида Гавриловна — В. Галактион, профессор Зубов — С. Зубов, вена профессора — А. Митин, Зубов — В. Мухоморов, Федор Крайченко — С. Николаев.

В эпизодах: М. Андреев, К. Борнштейн, В. Карпов, Е. Матвеев, В. Гидон, Н. Тюрин, сая Г. Кухин, Ю. Аверина, С. Кузьмин, А. Исаев, Е. Маркина, З. Русина, А. Тусов, В. Яковлев, В. Турлакова, Р. Конюхова, Е. Таскевич, К. Немодов, И. Сизик, Ю. Цогдин, М. Эльман.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Улица Ньютона, дом 1», 10 ч.

Авторы сценария Э. Радзинский, Т. Бульфович; режиссер-постановщик Т. Бульфович; главные операторы: В. Карсав, Н. Жилин; художники-постановщики: В. Улитко, Т. Васильковская; композитор М. Найнберг; звукооператор В. Яковлев; режиссер Н. Лобачевская. Комбинированные съемки. А. Завьялов, Г. Сенотов. Авторы песен и исполни-

тели: Ю. Ким, Ю. Коваль.

В ролях: Ю. Ильенко, Лариса Бадочникова, Е. Фридкин, Е. Асафьев, В. Динлар, Б. Горшенев, Н. Крюков, А. Лукьянов, О. Якушев, Г. Ситни, А. Афанасьев.

В эпизодах: Е. Дубасов, В. Солохин, Р. Быков, Н. Ситни, З. Герт, В. Рыбухин, Ф. Никитин, Ю. Дедович, А. Карман.

ЯЛТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Трудные дети», 7 ч.

Автор сценария Ю. Ситник; режиссер-постановщик В. Цветков; главный оператор Л. Беркович; оператор Е. Давыдов; художник П. Максименко; композитор В. Петров; текст песен Б. Ганкович, Ю. Полухин; звукооператор С. Гурин. Комбинированные съемки; оператор Г. Сигалов; художник М. Полунин.

В ролях: Сева, Саша, Беким, Ваня, Гена, Бирюк, бабушка Сева, Т. Нельтер, бабушка Вани, О. Прудольская, Пашка, Меч, Искон, Саша, Игорь, Чи, Феликс, мать, А. Дмитрия, радиокорреспондент, Г. Качин, дворник, Г. Матвеевская, Гада, Наташа, Окодова, директор школы — А. Троицкий, инспекторская — Э. Протичев.

В эпизодах: О. Абызова, М. Васильев, Г. Васильев, В. Градусов, Ю. Есауленко, Е. Невская, Ю. Рижский, Н. Стратулат, В. Харченко, Л. Татьячук.

В. Зайцев, Е. Малышев, Ю. Сагайдак, В. Голуби, С. Дворецкий, Л. Паника.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Когда казаки плачут» (по мотивам «Донских рассказов» М. Шолохова), 3 ч.

Сценарий и постановка Г. Моргулова; операторы: Л. Косматов, И. Лушин, А. Панасюк; художник В. Камский; композитор И. Держинский; текст песен Л. Куксо; звукооператоры: Б. Венгеровский, В. Игуниц, В. Костальцев.

В ролях: Дарья — Э. Цесарская, Православ — М. Мухоморова, Ульяна — Т. Черушанин, Душа — Т. Забродина, Настя — А. Андреева, Федот — А. Грозный, Степан — И. Гарлов, Саша — Г. Сетляни, судья — В. Гельман. В эпизодах: З. Шапкова, И. Шмарин, А. Алексеев, В. Маврин, А. Тигушев.

КИНОСТУДИЯ «КИРГИЗФИЛЬМ»

«Улица Космонавтов», 9 ч., цветной.

Автор сценария С. Листов; постановка М. Роталы; главный оператор И. Мильковецкий; художник-постановщик С. Ишенов; художники: М. Рудаченко, К. Новлер, С. Портной; режиссеры: Б. Абдылдаев, Л. Гурев.

вич, режиссер мультипликация Н Федоров композитор В. Кончаков, текст песен Н Каржавина; звукооператоры Ю Шени, Т. Океев; оператор Б. Галантер.

В ролях Федя Володя Зеленни, Сардар — Азиза-бек Ирсалиев Нурди — Талеид Океев Динара — Асия Садыкова, Закурдаев В. Кашаев, Закурдаев Д. Куватова, Ричардсон Ш. Тюменбаев, Зарлык, отец Сардара — К. Дакымбаев дядя Степан — В. Смирнов лейтенант Кашаев — Б. Муратбаев сабандар — К. Эсенев

В ролях С. Ирсалиев Ч. Салимов И. Абдыкулов Р. Б. Манбетов А. Кыдыкбаева К. Рысметбаева С. Иманкулов, Минша Котов

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Он жив», 2 ч.

Авторы сценария О. Кублаков, Я. Сетель, режиссер-постановщик А. Неретинск; оператор В. Массе; художник Л. Грамманис; композитор Р. Гринблат; звукооператор Г. Коротеев; режиссер Ю. Целис

В главных ролях Ян М. Юрисонс, Артур Г. Неретинск В ролях А. Райнберг В. Забберг Р. Мустин Э. Вайтман Н. Огильсон Е. Лернер А. Карлфельд О. Эйхманис, У. Луис

КИНОСТУДИЯ «ТАЛДИНФИЛЬМ»

«Розовая шляпа», 2 ч.

Сценарий Л. Промет режиссер В. Кяспер, оператор Х. Рехе, художник Р. Раамат композитор Я. Ряте, звукооператор Р. Шёнберг

В ролях нежная — Х. Чаллисте девушка — Э. Ансель

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Миллионер», 1 ч., цветной

Автор сценария С. Михалков, режиссеры и художники-постановщики

В. Бордацковский, Ю. Прытков; композитор М. Меерович; звукооператор Н. Прилуцкий; оператор Е. Рязо; художники-мультипликаторы: В. Бобров, Е. Хлудова, А. Петров, Е. Вершинина, И. Давыдов, Н. Богомолова, В. Карп, Е. Комова, Л. Носырев, В. Батанов

Актеры Э. Каминна, Ю. Хрицаковский

«Фитиль» № 14 (Все-союзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной

«Три поросенка» («Союзмультфильм»).

Автор Л. Ленч, режиссер И. Аксенчук, оператор Н. Гринберг; композитор А. Варламов

«Что и в жужжании пчелы» (ЦСДФ)

Автор М. Вознесенский; режиссер-оператор К. Ряшенцев

«Мое» («Ленфильм»).

Автор Б. Тимофеев; режиссер Л. Макарычев; оператор В. Грамматикон; композитор Л. Балей

В ролях Э. Александроу Н. Суханов

«Ное» (Рижская киностудия)

Авторы: Ю. Борин, Л. Юналь, режиссер Р. Горнев оператор И. Бриедис, композитор И. Золотонис

Главный редактор С. Михалков, звукооператор журнала И. Любченко режиссер по монтажу Е. Ладыженская

ХРОНИКАЛЬНО- ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО- ПОПУЛЯРНЫЕ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО- ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Герои не умирают», 4 ч

Авторы фильма сценарист Ю. Каравкин, ре-

жиссер С. Бубрик; музыкальное оформление В. Смирнова, Д. Раднера, звукооператор И. Гунгер; графическое оформление В. Крестьянинова, К. Крыловой

«Волшебный лут», 8 ч.

Авторы сценария А. Новогрудский, Р. Кармен режиссеры И. Писельский, В. Катанци, Р. Кармен, Л. Махич, главный оператор В. Цитрон, операторы: Л. Котляренко, И. Блаженков композиторы: А. Муравлев, А. Локшин звукооператоры В. Георгиевская, Д. Овсянников. Комбинированные съемки Н. Ронков, Б. Федосов.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Суровая память», 6 ч

Авторы сценария И. Персидский, К. Соменов, режиссер-оператор И. Персидский автор текста С. Смирнов композитор Э. Хагагортия художник В. Добрин звукооператор М. Иванюк

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Ленни» («Последние страницы»), 4 ч

Автор сценария Г. Фрадкин; режиссер Ф. Тяпкин, оператор О. Самуцевич; режиссер мультипликация В. Селюцкий, операторы комбинированных и мультипликационных съемок С. Валов, М. Достырева, В. Спирков художник П. Смирнов; композитор Р. Леженев, звукооператор А. Машистов.

Текст читает А. Консовский, М. Стельякова

«Станиславский» (Страшцы великой жизни), 8 ч.

Автор сценария В. Комиссаржевский; режиссеры-постановщики: Я. Миримов, В. Моргецштерн, оператор Б. Сломанский; композитор А. Муравлев; звукооператор А. Кампоновский; художник Я. Фельдман; режиссер С. Козьминский

Текст читает Л. Хмара участвуют артисты МХАТа имени Горького: А. Грибов, А. Горюнов, А. Золотухин, А. Комиссаров, Т. Пучков, А. Н. Тарханов, М. Юрьев, М. Яншин

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Так делают канцлеры», 8 ч

Производство студии документальных фильмов ДДФА, ГДР

Авторы сценария: Иохим Хельлинг, Вольфганг Вейс; режиссер Иохим Хельлинг; оператор Хорст Донт

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дуближа Г. Калитинский, звукооператор дуближа Н. Прилуцкий.

«Так было», 5 ч.

Производство студии документальных фильмов в Варшаве, Польша

Режиссеры: Е. Боссак, В. Кошмерчак

Фильм дублирован на студии «Мосфильм» Режиссер дуближа Р. Кондратьева, композитор А. Марковский.

«Конец «Никотины» (на роману Димитра Димона «Табак»), 1-я серия 7 ч 2-я серия 8 ч

Производство студии художественных фильмов, София.

Авторы сценария: Д. Димов, И. Корабов; режиссер Н. Корабов; оператор В. Радев; художник К. Джидров; композитор В. Казанджиев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горь-

кого. Режиссер дубляжа А. Золотницкий, звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Главные роли исполняют ядубинцы: Ирина Никитина (Евдокия), Федор Фатеев (Иван), Мария Сафонова (Татьяна), Мария Степанова (Мария), Владимир Владимиров (Ивановский), Дмитрий Смирнов (Борис), Николай Ткачев (Василий), Татьяна Власова (Татьяна), Мария Филиппова (Галина), Татьяна Анисимова (Александра).

«Легенда в поселе»,
я ч

Производство киностудии «Гуаньня», Бундески

Автор сценария Роберт Банк; режиссер Тамара Ротшильд; оператор Отто Фергач; художник Бела Зайхан; композитор Геза Берки.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа — Петровичук, звукорежиссер дубляжа — Дикан.

Родились в семье крестьян Никита Иванович Адамчук и Мария Ивановна Адамчук. В семье было четверо детей: Николай, Александр, Владимир и Наталья.

[illegible]

«Под черной маской»
(по роману Момы Иосифа
«Водные богатыри»), 9 ч
цветной

Производство киностудии «Гуиния», Будапешт. Автор сценария и режиссер Фридеш Банк; оператор Дьёрдь Илчич; художник Бела Зейцхмыл, композитор Реже Кокан, звукооператор Михай Лехманн.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Пантов

Роль исполняют
Юта Венке Марianne
Кренке, Маргит Бага
Йохес, Таг Габор Мэри
Сабо Шандор Евак Ишт
ван Эри Не а Фэ, аго
Мта Лг Ене Х бат
Тасто Мелба Шандор Фей
ещ и другие

Ротин Зубтиру
ют В Чуушик в
Меньше на М Касне
на В 1 хорд А д
сеев МЗ Матань А бу
банный А Анд и В Тир
тов М Ст мовова Л
Ермофова С Касне в
МЗ Касне в О Фомова
Н А д ва П Еванк
Г Михайлов Л Поляков,
Г Логина

«Наследство хазначев
Стамбула» (о мотивах
романа Мора Покан «Со-
даты человека») 10 ч,
цветное

Производство киностудии «Уганде» будет воз-

Автор сценария Виктор Гертлер; режиссер Виктор Гертлер; оператор Отто Фергач; художники Ласло Дубо, Ференд Конп; композитор Отто Вилли.

Фильм дублировался в студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Кудкин, звукооператор дубляжа М. Лексащенко.

Рели жесподияют
и дуба и ут Мухай
Томар Андрей Ч. Да
дуб прут Ф. Яковлев
Томар Пётр Гедон Н.
И. Александр А. Давид
Мартичи Л. Жень Х. И
на Т. Сидни К. Рен
мэ — Е. Давыдов Д.
Фе — Хильда Робби А.
Панова). Качука — Фрида
Галанин К. Мартин
Норман — Марино Печя (В.
Бурлакова), Тереза — Юли
Комлош (В. Беллева), ин
и стр — Мароф Конач (Я.
и пов. Д. И. В. Сидни
Эрис дабо (Н. Фаби) сго

*Дондлинское воскресенье, 10 ч.

Производство киностудии «Гуниния», Будапешт
Сценарий Жюжа Пон-трац, режиссер Мартон Кетети, оператор Имре Бадьоцки, музыка Сабольч Фенеш, звукооператор Енос Банклар, художник Бета Зайхан

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Б. Кордунов; звукооператор дубляжа А. Ванецкий

Главные роли исполняют Терри Похонн, Терри Тордан, Илона Бекеш, Юта Халас, Антас Пагер, Карой Меч, Ласло Вильямс и Иштван Мендешени.

Родили зуб пруют
Н Г чина В Ама а О
Ступен я Н Рман сва
Н Бых т сва Р М, уе
ва Т д Гин яа М т ние
я ва Г дачин Б Фера
Вот в Н дчетк ва Г
Н дков, Г йа а Г Ша
ш в Е Мельч ва Ю
Мартынов Г Самохина

«Господин учитель Гапшибал» (по повести Феррица Мора «Воскресение Гапшибала»), 9 ч
Производство кино студия «Гуляция», Будапешт

Авторы сценария: Золтан Фабри, Иштван Дешеш, Петер Сас, режиссер Золтан Фабри, оператор Ференц Сеченя, художник Иван Амбрози, композитор Зденко Тамашинь.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Сухобоков; звукооператор дубляжа К. Амиров.

В главной роли
Беза Нил Эрик (обо-
дублирует В. Тартов)
В остальных ро-
лях Эмиль Гутман, Манн
Кинш, Оливер Айер, Алек-
сандр Беза Барши, Ференц
Гедменен, Золтан Грегус,
Золтан Макляри, Рудольф
Шимон, К.

Р. Чи дублюють
З. Варкут, Ч. Станіслав
А. Велецький, З. Гедлер,
М. Глушак, О. Голуби-
цький, В. Захарченко, Ю. Че-
кудзев, Г. Шпигель.

*Однажды
осеннее. У ч

Производство Ханойской киностудии, ДРВ. Авторы сценария Хюй Ван, Хай Нинь; режиссер Хен Ван; оператор Хунг Шен; художник Ле Тхань Дык; композитор Чан Нгаук Смонг.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дублинга Х. Ломкина, звукооператор дублинга З. Кардюченко.

Рот и жёлтая
юта и дубляжу

Тхон — Тхоэ Миянь (дуб-
лирует Р. Тхон) — Ханг Ча
Зянг (С. Ханг) — мун
Кянг Хонг дан (А. Кун-
дан) — Ханг Кюк Ан
(А. Ханг) — Французский
сержант — Ван Фун
(О. Голубицкий), дядюшка
Мэн Тхонг — Ханг Тхонг
Тхонг — Ханг Нганг —
Кунг Ханг — Ханг Кян
Тхонг — Ханг Ханг — Ханг
Ханг — Ханг Ханг — Ханг
(Мунг Ханг) — Ханг Ханг

«Пайка братигоди
ных», 8 ч.

Производство кинолент
для ЦСДФА, 1949

Авторы сценария Лотар Кунд, Рихард Грошог, режиссер Рихард Грошог, оператор Алфред Хенке, художник Харагид Хелл, композитор Хельмут Нир.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Н. Щипанов, звукооператор дубляжа А. Запашенский.

[illegible]

«Для шага до стинбня».

Производство кино-
студия ДДФА ГДР

Авторы сценария Миш-
фред Круг, Хорст Ин-
сван; режиссер Хайн-
Тиль; оператор Иозеф
Ноктисный; художник
Кристоф Шнайдер; ком-
позитор Андре Азриэль.

Фильм дублировался
студией имени М. Горь-
кого. Режиссер дуближа
М. Волгин, звукоинже-
нер дуближа А. Зана-
денский.

Роль исполняют и дублируют Георг Нинноаус (Мартин Круг (дублирует Н. Рыбников) Мартина и Мерца Дитмарда и Яф 1 (только на Речи) - Марта Вемо (Н. Зарская)

Буби — Юрген Фрорш
О Голубицкий).

●
«Суровая юность»,
8 ч.

Производство студии художественных фильмов, Пхеньян

Сценарий Пак Ын Хо; режиссер Цой Ном Сон; оператор Пак Гён Вон; художник О Дин Хван; композитор Юн Сын Дик; звукооператор Ким Ды Чхун

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Демидов

Роль исполняют и дублируют Мян Ок Тхан Рн Дэн (дублирует Л. Садовникова) Юн Хо — Цой Пу Гир А. Архипов (Сун Хи Ким Хён Сун (Г. Телешковский) командир партизанского отряда — Чху Сок Пон (С. Фесюнов) мать Мян Ок Ан Дик Ун Б. Блинова, мать Юн Хо Ли Сун (В. Лыткин) дед Мян Ок Дон Ун Пон (Е. Григорьев)

●
«Враждебная стрельба», 1 ч., цветной

Производство студии рисованных фильмов в Бельска-Бяла, Польша.

Автор сценария и режиссер Лехослав Маршалек; художник-постановщик Лашек Лорек; мультипликаторы: Станислав Дулиц, Руфин Струзик; оператор Эдмунд Познанский; композитор Вальдемар Казанецкий

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калиткинский

●
«Необыкновенная карьера», 1 ч., цветной

Производство студии короткометражных фильмов «Се-Ма-Форе» в Лодзи, Польша

Автор сценария, режиссер и художник Тадеуш Вилкош; композитор Ежи Матушкевич; оператор Евгений Игнатюк; кукловод Мариан Кербайчак

●
«Приключения юта Юля», 1 ч., цветной

Производство студии рисованных фильмов в Бельска-Бяла

Авторы сценария: Алессия Дрышкович, Збигнев Чернелецкий; режиссер Лехослав Маршалек; оператор Эдмунд Познанский; художник Альфред Бедрова; композиторы Вальдемар Казанецкий, Збигнев Чернелецкий

Текст читает Феликс Яворский

■
«Экзамен на честность», 3 ч.

Производство студии научно-популярных фильмов, Лодзь.

Авторы сценария: Эдмунд Нисюрский, Войцех Фивек; режиссер Войцех Фивек; оператор Соверин Гонцала; художник Ежи Вечорек; музыка Рихарда Масловского

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа И. Зорин

Роль исполняют и дублируют профессор — Станислав Милетский (дублирует В. Тютчев) Мечник Януш Вагнутин (Андрюша Чекулаев)

В роли дяди Эдмунда Влашкин, Ясек Лясовский, Славек, Виснык Шимек

Дублируют: С Корнев Ватала Танков Желн Анискола К Румицела А Поника

●
«Баллада о принцессе Лилиане», 1 ч., цветной

Производство киностудии малых форм «Се-Ма-Форе», Лодзь.

Авторы сценария: Кароль Баранецкий, Адам Охоцкий; режиссер и художник Зенон Василевский; оператор Лешек Нартковский; композитор Томаш Клевветер; звукооператор Ян Радич.

Фильм дублирован на

студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев.

●
«Неизвестная планета», 1 ч.

Производство студии киноминиатюр, Варшава.

Авторы сценария Анджей Лях, Ромульда Лях; режиссер-художник Стефан Шваркофф; композитор Вальдемар Казанецкий; художники-мультипликаторы Е. Скужа, А. Староселец, Э. Рузаворецкий, М. Яблонский; оператор М. Недзведкая; звукооператор Ян Радич.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев

●
«О тех, кто украл лулу», (по одноименной сказке Корнелия Манупиньского, 7 ч., цветной

Производство творческого объединения «Сирена», Лодзь.

Сценарий. Ян Бжехва, Ян Баторы; режиссер Ян Баторы; оператор Богуслав Ламбах; художник Анатолий Радзиневич; композитор Адам Валацкинский

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа И. Трахтенберг; звукооператор дубляжа Р. Маринина

Роль исполняют и дублируют Лешек Лехович Гелуза (дублирует В. Захарченко) мать Хелена Гелуза (Е. Блинова), Суги мистр Януш (Г. Телешковский) (Я. Я. Алексеев) учитель — Тадеуш Лехович (А. Бубацкий) Мотадель — Януш Калиткинский (С. Журилов)

В ролих Ясека и Плясека Лехович и Ян Баторы (дублируют И. Румицела, М. Личко градова)

●
«Гангстеры и филантропы», 9 ч.

Производство творческого объединения «Камера», Польша

Авторы сценария Ежи Гофман, Эдвард Скужевский, Богдан

Чешко; режиссеры: Ежи Гофман, Эдвард Скужевский; оператор Ежи Липман; композитор Люциан М. Кашицкий; художник Роман Волянец.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Н. Крайкова

Роль исполняют и дублируют профессор — Густав Хлоубек (дублирует А. Кардестан), судья Казимеж Опалинский (М. Троицкий), Пармизан — Мирослав Майхровский Ю. Саранцев) дядя Лешек Гасенин (В. Файнштейн) Пэруш Мечислав Павликовский (В. Захарченко), Анастасий Копальский (Беслан Михайловский) (И. Яковлев) сестра — Гелена Белина (М. Гаврилова) Гавка, их дочь Марта Целуна (Н. Гребенцова) Тосита Вишбара Мадельска (В. Чарова)

●
«Сделано в Африке», 1 ч., цветной

Производство киностудии «Бухарест», Румыния

Авторы сценария: Теофила Попеску, Ион Добреску; композитор Винтия Арабас; мультипликатор Жюльетта Гадвельян; режиссер Олимп Варантяну

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калиткинский

●
«В небе нет решеток», 10 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния

Авторы сценария и режиссер Франческ Муляну; оператор Григоре Ионеску; художник Джулио Тянку; композитор Радун Шербан

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Главные роли исполняют и дублируют Михай Стрихан

Альберт (О. Голубицкий), Мансальто — Инносенцо Тельес (М. Безяев)

● **«Жизни и приключения Николаса Никльби»** (по одноименному роману Диккенса), 9 ч.

Производство «Илинг-студия», Англия

Автор сценария Д. Дайтон, режиссер А. Кавальканти; оператор Г. Дайга; художник М. Релф; композитор Бернес; продюсер М. Блэк

Роль исполняют и дублируют Николас Никльби — Д. Лонд; дублирует В. Прохоров; Растф Никльби — С. Христин; А. Пеннелл; Инносенцо Тельес — М. Мерсон; М. Рабелла; Кэт Никльби — С. Хусе; (А. Динер); Никки Нотс — Р. Майлс; (А. Тирасон); Уилфред Кларк — А. Хайтс; (М. Бененский); Сидни — О. Буас; (А. Шахматов); Мадлен Брай — А. Галков; (М. Гинфанс); Винсент Кларк — С. Холмсуэй; (В. Кеннеди)

● **«Бунтарь»** (по роману Джозефа Берто), 10 ч.

Производство «Чинчелла», Италия

Автор сценария и режиссер Репато Кастелани; оператор Армандо Наннуцци; композитор Нинно Рота

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарян; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роль исполняют и дублируют Мишель Адельмо ди Фрайа (дублирует Ф. Яворский); Франческо Семинато (Б. Гурлен); Мишель Серина Вергано (Н. Крачковская); Патарио — Пьерарде (Ю. Сарандев); Джулини — Анна Фиттинни; (А. Кочанова); Фелиция — Джованна Баллиа (А. Кузнецова)

● **«Жемчуг святой Люции»**, 8 ч

Производство Матоук С. А. Мексика.

Авторы сценария Луис Алькариса Хесус Веласкес; режиссер Луис Алькариса; оператор Робалло Солано; художник Хесус Брачо; композитор Серхио Герреро.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа А. Избучный

Роль исполняют и дублируют Эфемио Хулио Альдама (дублирует В. Тютчев); Чабела Норман Анхелиа (Н. Зарская); Дон Тимас — Аларес Солер; В. Балашов; Пилоска — Агата Бланш; М. Гаврилков; Матинас Ноз Муравана (Ю. Сагадеев)

● **«Карусель»**, 8 ч

Производство киностудии «Чурубуско», Мексика.

Авторы сценария Пабло Саллинас, Серхио Вехар; режиссер Серхио Вехар; оператор Луис Медина; художник Леопольдо Коваррубиас; композиторы Фетерико Баска Тереса Хаско.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Э. Карлюченко.

Роль исполняют Сусана Алонсандр, Луис

Байордо, Алехандро Пароди, Карлос Рикельме, Лоренс Каналес, Сальвадор Васкес, Педро Камель.

Роль дублируют Н. Румянцев; А. Кузнецов; В. Прокофьев; М. Рыжов; О. Громова; В. Апенкин

● **«Афера в казино»**, 9 ч, цветной

Производство киностудии ДЕФА (ГДР) — «А. Б. Пандора фильм» (Швейцария).

Автор сценария и режиссер Артур Польт; оператор Иовхим Хасселор; композитор Мартин Бётхер

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Колитревский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк

Роль исполняют Хертруд Кюкельма; Ни Хендрикс; Рудольф Форстер; Гастер Глоетти; Денди дберг; Ингрид А. Клейнау.

Роль дублируют М. Виноградова; А. Карачин; Ф. Невский; К. Тютчев; Н. Левицкий; Л. Фрич; И. И.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редакция: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, Ю. И. ЕГОРОВА, М. ЗГУНИЦ, Р. Л. КАМЕНЕВ, Г. М. КОЗЛОВ, И. И. КОПАКИН, В. Т. КУКИНОВА, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ, Г. А. МЯСНИКОВ, А. В. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАЛАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, В. Н. СУРИН, А. В. ШЕЛЕНКОВ, Р. Н. ЮРЕНЬЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. В. Телеплатера

Художественный редактор Л. И. Горюновская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А40922 Подписано в печать 27.11.1963 года. Формат бумаги 82×108 мм.

Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Учетно-издательских листов 17,5

Тираж 29 000 экз. Заказ 2628

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

П. АБРАМОВ. Против женщины жетоу ан нри,	11
искусства	
ИРАБ. ИИЯ АНДРОНИКОВ. МАНАНА АНДРО-	
НИКОВА. Заметки о телевидении	
М. АРЛАЗОРОВ. Дети, кино нау а	
И. ВАЙСФЕЛЬД. «Не обобщайте коней»	
И. ВАЙСФЕЛЬД. «Кинематика» и искусство	
ЕВГ. ВЕЙЦМАН. Диплом разграничения	
А. ГАК. Солдат революции	11
СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ. Мысль и образ	
ЕВГ. ГРОМОВ. Искусство мысли	9
Е. ГОЛДОВСКИЙ. Кинотехнический контроль и контро-	
линг	1
Л. ГУРЕНИЧ. По-повому	5
С. ГУРИН. В 430 фильмах	7
С. ГУРИН. Звукооператор — это художник	12
А. ДОНАТОВ, А. ЛЕОНТЬЕВ. Своим голосом	
Е. ДОВИНИ. Писательство из странной истории	4
Е. ЗАГЛАДСКИЙ. В кино — славяно-милы, чужой	12
Л. ЗОЛОТАРЕВСКИЙ. Отирошенный режиссер	2
И все-таки — кино? (к 70-летию В. Маяковского)	5
А. КАРАГАНОВ. Правда требует анализа . . .	6
И. КАЦЕВ. Новейшие способы фальсификации	
театра и искусства	4
Кино и литература	9
Классики	11
И. КОКОРЕВА. Утопия и кино	1
Г. КУНИЦЫН. Визуальное и звуковое искусство	
и искусства	9
ДЖОН ГОВАРД ЛОУСОН. TV, США	8
БОР. МЕЛВЕДОВ. Чтоб остался след	1
КЛИМЕНТИЙ МИНИЦ. Мажор	
Г. МИФОНТОВ, Г. ФРАДКИЙ. Наука, кино, время	
О реакционной кинодеятельности в буржуаз-	
ной эстетике кино	8 11
С. ОБРАЗЦОВ. Фант, образ, тема	3
В. ОСЬМИНИН. От информации к художествен-	
ному образу	1
В. ОСЬМИНИН. Прекрасная правда . . .	10
МАКС ПОЛЯКОВСКИЙ. Две тысячи неизвестных	
кинокадров Маяковского	7
ВС. РУДОВИКИ. Это направление мы считаем	
беспорным (предисловие Т. ЛИСИЦАНА) . . .	3

Равноосторонность (к 60 летию Е. М. Голдовского)
ИГОРЬ РАЧУК Художник-жизнестроитель . . .
Т. СЕЛЕЗНЕВА Крах киномодернама . . .
В. ТОЛСТЫХ Авторитет критики . . .
Я. ХАРОН Пришел молодой композитор.
Г. ЧЕРНЯВСКИЙ, Вопреки запретам
ЛИВНУ ЧУЛЫЙ Условность сцен и условность
эпохи . . .

В. ЦЕРЕННА, Время, человек, искусство . . .

Проблемы дуближа . . .

ГУЛЬМУТ БРАНДИС, Дело не только в «деревни
ных голубях» . . .

От кого «удовольствие» и кому «унижение»? . . .

А. ИВАНОВ, Дело действительно творческое . . .

С экрана — в жизнь . . .

М. ЛАДУР, От редактора журнала «Декоратив-
ное искусство СССР» редактору журнала «Ис-
кусство кино» . . .

Л. ПОГОЖЕВА, Ответ редактора журнала «Искус-
ство кино» редактору журнала «Декоративное
искусство СССР» . . .

Н. ОНИЩЕННИКОВА «Как в кино» . . .

НЕЛОВИТЕЛЬНЫЙ СТАНИСЛАВСКИЙ

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ писал о новом искусстве
Киношутка К. С. СТАНИСЛАВСКОГО
В кадре — К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ
Из «Станиславского» . . .

К. КОЗЛОВ, Станиславский — это радость . . .

Л. СУХАРЕВСКАЯ Постыдное дело человека . . .

Я. ВАРШАВСКИЙ, В театральном . . .

Высказывания зарубежных мастеров кино в Ста-
ниславском: БЕРНАР ВУД (4), ЗЕМЛИН-
БРИНН (6), РИЧАРД ГАРРИСОН (4), ЭРВИН
ГЕШОННЕР (3), ЖЮЛЬ ДАССЕН (3), ЖАН
ДРЕВИЛЬ (3), ЭЛИА КАЗАН (3), ТОНЕ КЕР-
ТИС (3), РЕНЕ КЛЕР (2), ЛУИДЖИ КО-
МЕНЧИННИ (3), ТАДЕУШ КОНВИЦКИЙ (4),
АББАД КЭРОН (2), КАРЛО ЛИДЗАНИ (3),
СОФИЯ ЛОРЕН (2), ЛЭИ МАЛЛЬ (2), ЖАН
МАРЕ (4), АЛЕН РЕНЕ (2), ЖАН РЕУАР (2),
ЭММАНУЭЛЬ РИВА (4), КЭРОЛ РИД (2),
ЭДВАРД ДЖ. РОБИНСОН (2), ПИТЕР СЕЛ-
ЛЕРС (2), ВОЙЦЕХ СЕМЕН (3), ТОТО (3), ПИ-
ТЕР УСТИНОВ (3), ЭДВИН ФЭЛЕР (3),
ЗЫГНЕВ ШЕВУЛЬСКИЙ (3), ФРЕД ЦИН-
ЦЕМАН (2), МОРИС ШЕВАЛЬЕ (3).

ГЛАЗАМИ КИНЕМАТОГРАФИСТА

АЖДАР ИБРАГИМОВ, Встреча в Сон-Тай . . .

Е. МИТКО, Вда и от студии . . .

Н. НАРХИТКО, Африканский дневник . . .

СЦЕНАРИИ

Н. БАБЕЛЬ, Старая площадь, 4 (Л. ЛИВИНЦ,
Н. Бабель, «Старая площадь, 4») . . .

ЮРИЙ ГЕРМАН, КОСИФ ХЕЙФЛИЦ, Современная
история . . .

И. ДАВЫДОВ, След человека (книжечка) . . .

Ю. ДУНСКИЙ, В. ФРИД, Жили-были старик со
старухой . . .

КАЗИМИР ЗАЛЕНСАС, Ведьма (М. БЛЕЙМАН,
Разрешите представить!) . . .

А. ЗГУРИДИ, Черная гора . . .

ИЛЬЯ ИЛЬФ, ЕВГЕНИЙ ПЕТРОВ, Барак Б
САДАНОВ, Сценарий не выжил . . .

И. МЕТТЕР, Сугарь . . .
ЮРИЙ НАГЫНН, Трудный путь . . .
А. РЕКЕМЧУК, Они не пройдут! . . .
А. САЗОНОВ, Последний жулик . . .
НУРАДИН ЮСУПОВ, Канатоходец (КОСИФ ОЛЬ-
ШАНСКИЙ, Несколько слов о Нурадине Юсу-
пове и его сценариях) . . .

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

ВИТАЛИЙ АКСЕНОВ, «Георгий Седой» . . .

А. АНАСТАСЬЕВ, «Все остается людям» . . .

Л. АННИНСКИЙ, «Это случилось в милиции» . . .

М. АРЛАЗОРОВ, «Дело о натуше» «Бог что
о догматизме» . . .

ВИКТОР БОЖОВИЧ, «Улица Ньютона, дом 1» . . .

АН. ВАРТАНОВ, «Три плюса два» . . .

ВЕН. ГОРОХОВ, «Мы — жуromенные» . . .

ВЕН. ГОРОХОВ, «Счастья тебе, Малыш» «Иногда
пришла в Западный Иран» . . .

РОМ. ГРИГОРЬЕВ, «Сырые запахи реки» «Трой-
ка» . . .

Л. ГЭРБИНЧ, «Если позовет товарищ» «Сам
страшные заботы» . . .

Э. ДВНИСКИЙ, «Волшебное пламя» . . .

М. ДОЛИНСКИЙ, С. ЧЕРТОК, «Инданга» . . .

С. ДРОБАЩЕНКО, «Огни Тбилиси» . . .

МАРК ЗАК, «Деловые люди» . . .

В. ЗАЛЕССКИЙ, «Грешный ангел» . . .

НАС. ЗАХАРЧЕНКО, «Пабат мира» . . .

Н. ЗЕЛЕНКО, «День без вчераш» . . .

Н. ЗЕЛЕНКО, «Случай в Цап К. . .» . . .

Н. ЗЕЛЕНКО, «Или» . . .

С. ЗЕЦИН, «Март — апрель» . . .

В. ИВАНОВА, «Интеро на Фергана» . . .

Н. ИГНАТЬЕВА, «Три часа дороги» . . .

Н. ИГНАТЬЕВА, «Самый медленный поезд» . . .

Г. КАИРАЛОВ, «День рождения», «Путешествие в
апрель», «Я купил бану», «Этот кино поезд» . . .

Н. КИСИЛЕВ, «Трое суток после бессмертия» . . .

Н. КЛАД, «И в шутку и всерьез» . . .

А. КЛЕПНАС, «Шаги в ночь» . . .

ИВАН КОЗЛОВ, «Знакомьтесь, Бабура» . . .

М. КЭЗНЕЦОВ, «Вступилки» . . .

НИНА ЛЕВИНИНА, «Конец света» . . .

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ, «Большая дорога» . . .

Ф. МАРКОВА, «Перекресток» . . .

Г. МАРЬЯНОВ, «Ты не спиота» . . .

БОР. МЕДВЕДЕВ, «Алиасмоната» . . .

БОР. МЕДВЕДЕВ, «Волшебный луч» . . .

Ф. МИРОНЕР, «Порожний рейс» . . .

К. ПАРАМОНОВА, «Мы покорились небу» . . .

Л. ПОГОЖЕВА, «Мы, двое мужчины» . . .

А. САЛЫНСКИЙ, «Оптимистическая трагедия» . . .

Н. СЕРГЕЕВА, «Приходите завтра» . . .

В. СЕЧИН, «Штрафной удар», «Серебряный тре-
нер», «Первый шаг» и «Личное пережитое» . . .

КОИСТ СЛАВИН, «Маленькие отвалы», «Огнен-
ное колесо», «Экзотический врат» . . .

В. СЭХАРЕВИЧ, «Королева беззаконий» . . .

Г. ТРОИЦКАЯ, «Герои не умирают» . . .

М. ТУРОВСКАЯ, «Я, бабушка, Илико и Илла-
рико» . . .

В. ФРОЛОВ, «Коллеги» . . .

Ю. ХАНЮТИН, «Утренние поездки» . . .

Х. ХЕРСОНСКИЙ, «Рабочий день В. И. Ленина» . . .

С. ЦИЧБАЛ, «Каким ХУИИ» . . .

В. ШКЛОВСКИЙ, «Удивительный человек» . . .

К. ЩЕРБАКОВ, «Половодье» . . .

К. ЩЕРБАКОВ, «Королевство кризиса зеркал» . . .

МАСТЕРСТВО АКТЕРА

Н. АМАШУКЕЛИ, В. ИОСАРЕВ. Вместо точки	10
ЯН БЕРЕЗНИЦКИЙ. Олет Табанов — крупным	
цлвном	1
Л. ГУРЕВИЧ. Опыт жизни, опыт искусства	9
Л. ГУРОВ. Хочется играть	9
М. КВАСНЕЦКАЯ. Предлагают сниматься...	7
М. КВАСНЕЦКАЯ. «О времени и о себе»	9
«Самый политический актер»	7
А. СВОБОДИН. Круг жизни	4
Ю. СМЕЛКОВ. У Андрея Попова	7
М. СУЛЬКИН. Где учиться мастерству?	7
Н. ТОЛЧЕНОВА. На сцене — киноактеры	8

ОПЕРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО

А. ГАЛЬПЕРИН. Год одной мастерской	11
М. ГОЛДОВСКАЯ. Прием ради приема	7
Ю. МАРТЫНЕНКО. Эпический размах	6
МАЙЯ МЕРКЕЛЬ. Снимает Вадим Юсов	1

МАСТЕРСТВО ХУДОЖНИКА КИНО

О. АЙЗЕНШТАТ. Высокое напряжение	12
В. ЕНЕЙ. Вот настоящий художник окраса!	2
МИРА МЕЙЛАХ. Заметки о двух художниках	7
70 и 35 (к семидесятилетию Н. А. Шпинелли)	3

Проблемы кинопроката . . . 1—8, 9, 10, 12

УЧИТЕЛЮ, СТУДЕНТУ, ЧЛЕНУ КИНОКЛУБА

А. БЕРНШТЕЙН. На уроке литературы	11
ТЕРЕЗА БРАЖЕ. О художественном вкусе	10
Н. ВИНЮКОВ. Нужна лициатива	12
И. ВИРКО. Книжки должны быть кинолюбимы?	12
С. ГИЗВУРГ. Рождение советского кино	6
Л. ДЫКО. Сделано оператором	9
Н. КАПЕЛЬГОРОДСКАЯ. Лед тронулся...	1
Л. КОЖИНОВА. Все начинается с писателя	12
О. КРИВОШЕННА. Пора решать!	6
Л. ПАРФЕНОВ. Братья Васильевы	3
Письма в редакцию	3, 5, 8
Г. РОЗЕНЗАФТ. Своеременно	5
В. ТОЛСТЫХ. Метод, рожденный жизнью	5
Н. ТУРОВНИКОВ. Кино клуб в Политехническом институте	12
Н. УРИЦКИЙ. Школьный кино клуб	12

СЛОВО—УЧЕНЫМ

В. Б. БАЗСКИЙ. Фильмы всякие нужны	6
Е. М. БАЛАБАНОВ. Войтесь приптивва!	4
В. А. БАЛДИН. О самом интересном в науке	4
Б. В. ГИЕДЕНКО. Рисовать картины будущего	6
Б. Н. ДЕЛОНЭ. Не бойтесь математики, товарищи!	6
В. П. ДЕМИХОВ. Победить скуку	6
В. С. ЕМЕЛЬЯНОВ. Нужны «босевики»!	4
Б. П. ЕСИПОВ. Фильм может быть учителем	4
А. С. КОМПАНИЕЦ. Могучее искусство	4
Н. В. МЕЛЬНИКОВ. Эти фильмы мне понравились	6
М. Ф. НЕСТУРХ. Борьба с расизмом	8
Л. А. НИКОЛАЕВ. Новая химия ждет экра-	
низации	4
А. Я. ОЛАРИН. Их ждет зритель	6
Н. Е. ПАЩЕНКО. Новое в строительстве — на	
экран	6
Г. И. ПОКРОВСКИЙ. Возможности неограниченны	6

П. А. РЕБИНДЕР. Связь ученых и кинематогра-	
фистов	4
Я. А. СМОРОДИНСКИЙ. Есть ли такие фильмы?	4
С. Г. СТРУМИЛИН. Это искусство	6
Г. Б. ФЕДОРОВ. Дилетантизм — враг номер один	4
Е. К. ФЕДОРОВ. Популяризация науки или хро-	
ника?	4
В. Г. ФЕСЕНКОВ. Киноаппарат в руках ученого	■

ЗА РУБЕЖОМ

ГУИДО АРИСТАРКО. «Миф номер один» и прав-	
да об этом мифе	5
А. А. Старый морской волк и «новая волна»	8
А. А. История кадра № 87	9
Г. БОГЕМСКИЙ. Итальянское кино: «Нет фашиз-	
му»	6
Г. БОГЕМСКИЙ. Заметки об итальянском кино	7
Г. БОГЕМСКИЙ. Льер Паоло Паволлини: писатель,	
режиссер, «еретик», подсудимый	8
ЛАСЛО БОКОР. Как делаются фальшивки	6
АРТ БУХВАЛЬД. Вестерн и постановке «новой	
волны»	7
ИРЖИ ВАЙС; ЛАЙОНЕЛ РОГОЗИН. Война или	
мир — главная проблема современности	2
И. ВАЙСФЕЛЬД. Искусство на переднем крае	8
МЕЧИСЛАВ ВАЛЯСЕК. Поворот к современной	
теме в польском кино	12
ИГОРЬ ВАСИЛЬКОВ. Полезные встречи	10
В. ГАЛАНОВ. «Время бедных»	11
ЖАН ГРЕМИЙОН. Быть глашатаям своего вре-	
мени (публикации; предисловие И. АНОСО-	12
ВОЙ)	
ПЕНЕЛОПА ДЖИЛЛИНГ. Закрытые двери на	
Уордур стрит	12
БОГУМИЛ ДРОЗДОВСКИЙ. Новые работы поль-	
ских кинематографистов	4
СТАНИСЛАВ ЗВОНИЧЕК. «Латерна магия» ищет	
ЯНИНА ЗДАНОВИЧ. Новые польские фильмы	7
ЯНИНА ЗДАНОВИЧ. Фильмы о современной	
польской деревне	10
МАСАЮСИ ИВАБУЧИ. Работы молодых	4
ЙОРИС ИВЕНС. В четком фокусе	11
Йорис Ивэнс — снова в Голландии	7
КАПЕТО СИНДО о своем новом фильме	5
Капские премии	7
Е. КАРЦЕВА. Между рычащим львом и статуей	
Свободы	7
«Колымага» — урок политической истории	7
Б. КОНОПЛЕВ. Глазами киноинженера	2
ИЛЬЯ КОПАЛИН. Пятый Лейпцигский	4
Т. ЛИСИЦИАН. В борьбе с коммерческим кино	3
Л. П. Первая международная декада кинокритики	7
МИХАИЛ МАКЛЯРСКИЙ. Из венгерских тет-	
радей	12
АНДРЕ МАТЬЕНАН. Мопассан на божинский вкус	8
Е. МИЛЕХИНА, Н. ШИРЯЕВА. Новое в швед-	
ском кино	11
Мой сценарист — жизнь (беседа с ЙОРИСОМ	
ИВЕНСОМ)	10
В. МОЛЧАНОВ. Гапа, Габон, Марокко, Мальган-	
ская республика — снимаются первые фильмы	2
Новые работы кинематографистов Англии	11
Д. ПИСАРЕВСКИЙ. Венеция, 1962	1
Д. ПИСАРЕВСКИЙ. Заметки о югославском кино	12
Л. ПОГОЖЕВА. Новые болгарские фильмы	1
Л. ПОГОЖЕВА. Сан-Франциско, 1962	3
Л. ПОГОЖЕВА. Победная идея (о фильме	
«Русское чудо»)	7

Л. ПОГОЖЕВА. Венеция, 1963	11	А. СОКОЛЬСКАЯ. «День и час»	11
ЕЖИ ПОМЯНОВСКИЙ. Придамок (сценарий; перевод с польского П. АРГО)	9	АН. СУРЕНОВ. «Матери, остерегайтесь туристов!»	10
КАНТИЛА РАТОД. Первые шаги индийской мультипликации	7	М. ТУРОВСКАЯ. «Вкус меда»	2
НИКОЛАЙ РОЖКОВ. По ту сторону Луны	10	МИЛОШ ФИЛА. «Эшелон из рая»	7
А. СОКОЛЬСКАЯ. Заметки о творчестве Симоны Синьоре	4	В зарубежных журналах	
МАРТИНЕС СУАРЕС. Новые фильмы — новые имена	7	Н. БЕРНШТЕЙН. «Кино» (Чехословакия)	6
ЛИДИЯ СУХАРЕВСКАЯ. Встреча с Ганой	7	А. БРАГИНСКИЙ. «Синема 63» (Франция)	6
С. ТОКАРЕВИЧ. Минута продюсера	9	М. ГОЛДОВСКАЯ. «Тьемпо де синема» (Аргентина)	6
УОРВИК М. ТОМПИНС. Учебные кинофильмы в США	2	М. ГОЛДОВСКАЯ. «Сине кубано» (Куба)	6
Три фильма о Терезине	2	А. ГУЛНЕВ. «Этюд снематографика» (Франция)	7
«Фильм поразительный по изюстин»	6	М. С. «Дойче фильмуна» (ГДР)	12
Чарльз Лаутон умер	3	П. Н. «Киноискусство» (Болгария)	1
Ю. ШЕР. Писатель в Голливуде	4	И. РУБАНОВА. «Фильм» (Польша)	3
Н. ЭПШТЕЙН. Только факты (международные связи советских кинематографистов)	7	И. РУБАНОВА. «Экран» (Польша)	6
Ю. ЮЗОВСКИЙ. Мужество трагедии	9	С. Б. «Мируар дю синема» (Франция)	2
Р. ЮРЕНЕВ. Перед взлетом	5	С. ТОКАРЕВИЧ. «Чинема нуово» (Италия)	3
О. ЯКУБОВИЧ. После встречи в Женеве	3	Ю. ШЕР. «Синемонда» (Франция)	3
ИРИНА ЯКУШЕВСКАЯ. Французское кино в петле кризиса	5	Я. Б. «Филма анд филминг» (Англия)	1
На окраинах мира		Отсюда 1—10, 12	
А. АЛЕКСАНДРОВ. «Пенхон»	6	МЕМОАРИ О НЕДАВНЕМ	
ГУНДО АРИСТАРКО. «Носемь с половиной»	11	Л. АБЕЛИ. Я. Э. Рудзутак — кинематографист	9
А. АРСЕНЬЕВ. «Колар»	2	Е. ГАБРИЛОВИЧ. Рассказы о том, что прошло 10	11
Я. БЕРЕЗНИЦКИЙ. «Любите ли вы Брамса?»	2	Э. ГАРИН. История одного кинематографиста	11
Г. БОГЕМСКИЙ. «Сальваторе Джулиано»	2	М. ГЛИДЕР. Наш первый кинолюбитель	9
В. БОЖОВИЧ. «Трудная жизнь»	3	В. ГОРДАНОВ. Рядом с Андреем Моссиным	7
В. БОЖОВИЧ. «Накануне места»	4	Д. ДЭЛЬ. С мыслью о Ленине	4
АН. ВАРТАНОВ. «Вдыхатель»	10	Д. ДЭЛЬ. Вспоминая тридцатые	8
Я. ВАРШАВСКИЙ. «Процесс»	9	Н. КОЗЛОВСКИЙ. Рассказать о нем народу	9
С. НАСИЛЬЕВА. «Камни Хиросимы»	10	ЛЕОНИД ЛУКОВ. Сердце, отдающее людям	5
А. ВЛАДИМИРОВ. «Война пуговиц»	1	МАКС ПОЛЯНОВСКИЙ. «Это наш оператор»	4
В. ГАЕВСКИЙ. «Куба — да, Прекрасный май»	10	ПУБЛИКАЦИИ	
Н. ГЕОРГИЕВА. «Голый среди волков»	10	АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО. Из ванных книг	1, 2, 4, 5
ЛЕВ ГИНЗБУРГ. «Самый длинный день»	4	Н. ВЕНЖЕР. Памяти друга 2	
Л. ГУРЕВИЧ. «Военная музыка»	4	МАРК ДОНСКОЙ. Слово о друге 7	
В. ДЕМИН. «Черные крылья»	10	Л. КУЛИДЖАНОВ. За каждой строкой 2	
М. ЕГОРОВА. «Ты Хау»	10	БИБЛИОГРАФИЯ	
Н. ЗЕЛЕНКО. «Человек черного века»	3	М. АЛЕЙНИКОВ. Изучая факты истории	12
М. ЗЛОБИНА. «Всё имени, бедные, но прекрасные»	4	АН. ВАРТАНОВ. О древнейшей кинематографической профессии	12
Н. ЗОРКАЯ. «Семейная хроника»	6	Г. ГОРЮНОВА. Кинопроизводство сегодня	9
Н. ЗОРКАЯ. «Грибный мир»	9	Л. ДЫКО. От ремесла к искусству	12
А. ИНОВЕРЦЕВА. «Летающий илигер»	10	Л. ЗАВЬЯЛОВА. Книга-фильм о «русском чуде»	3
Г. КАПРАЛОВ. «Четыре дня Нептолея»	11	Ленин и кино	11
Н. ЛОРДКИНАНИДЗЕ. «Отдых войны»	7	В. ПЕЛЛЬ. Для кинолюбителей	12
В. МАКСИМОВА. «Рассказы в поезде»	10	И. РАЧУК. С. И. Шкурят и его роды	3
ВЛ. МАТУСЕВИЧ. «Дуэль»	1	А. СВОБОДИН. Человек и телевидение	11
ВЛ. МАТУСЕВИЧ. «Холодные следы»	10	С. ЦИМБАЛ. Путь к шекспировской правде	10
БОР. МЕДВЕДЕВ. «Так делают канцлеров»	6	М. ЧЕРНЕНКО. История глазами очевидца	3
БОР. МЕДВЕДЕВ. «Военные преступления»	8	Р. ЮРЕНЕВ. Дэнга Вертон и книга о нем	9
БОР. МЕДВЕДЕВ. «Умереть в Мадриде»	11	Переписка с читателями и зрителями 1, 2, 4, 8, 9, 11	
В. НЕДЕЛИН. «Поженешь бурю»	7	Фильмография 1—12	
В. НЕДЕЛИН. «Великий побед»	11		
К. ПАРАМОНОВА. «Лупень, 29»	8		
Р. СОБОЛЕВ. «Дорога на запад»	4		



«ТЕПЕРЬ ПУСТЬ УХОДИТ»

(по одноименной пьесе Дж. Б. Пристли)

Автор сценария и режиссер С. Алексеев.
Оператор Э. Гулидов. Художник А. Бергер.
Композитор В. Юровский. Звукооператор
В. Киршенбаум. «Мосфильм», 1963.

Сверху вниз:
Н. Гуляева — Фелисити; Ю. Кольцов —
Саймон Кендл; В. Шалевич — Стэн;
И. Гошева — Гермиян



43078 24

5

27 DEC 1963

Индекс
70399

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал

ИСКУССТВО КИНО

Всесоюзная
кино-палата
КОНТРОЛЬ
1963 г.

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь народным университетам культуры;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

Подписка на 1964 год
принимается в любых под-
писных Союзпечати, почтамтах,
контракт и отделенные связи,
общественных распространя-
тельных печати из заводов и
фабрик, шпатель, промиссии
и строек, в книжных, сов-
хозах, в учебных заведениях
и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.